głos plastyków

CZASOPISMO ILUSTROWANE POŚWIĘCONE SZTUCE PLASTYCZNEJ



1948

ORGAN ZWIĄZKU POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
WYDAWNICTWO SPÓŁDZIELNI WYDAWNICZEJ »WIEDZA«

GŁOS PLASTYKÓW



ROCZNIK IX • WARSZAWA • WRZESIEŃ 1948

głos plastyków

CZASOPISMO ILUSTROWANE POŚWIĘCONE SZTUCE PLASTYCZNEJ



ORGAN ZWIĄZKU ZAWODOWEGO POLSKICH ARTYSTÓW PLASTYKÓW
WYDAWNICTWO SPÓŁDZIELNI WYDAWNICZEJ «WIEDZA»

GŁOS PLASTYKÓW

REDAKTOR: JAN CYBIS, SEKRETARZ REDAKCJI: JERZY WOLFF. CZŁONKOWIE REDAKCJI: LEON MICHALSKI, MIECZYSŁAW RADOMSKI, ANDRZEJ RUDZIŃSKI

GŁOS PLASTYKÓW

REVUE ARTISTIQUE ● REDIGÉE PAR L'ASSOCIATION PROFESSIONNELLE DES ARTISTES POLONAIS ● ÉDITION COOPERATIVE »WIEDZA« ● RÉDACTION VARSOVIE RUE WALECZNYCH NR 28 ● ADMINISTRATION VARSOVIE RUE MARSZAŁKOWSKA 8—14 POLOGNE

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA SASKA KĘPA, UL. WALECZNYCH 28 ADRES ADMINISTRACJI: WARSZAWA ULICA MARSZAŁKOWSKA 8 M. 14

Na okładce: — Na barykadzie — G. Courbeta.

Na stronie tytułowej: — Portret (rysunek) — W. Wąsowicza

Wkładka: — Autolitografia Andrzeja Jurkiewicza

ROCZNIK IX WRZESIEŃ 1948 * NEUVIÉME ANEÉ SEPTEMBRE 1948

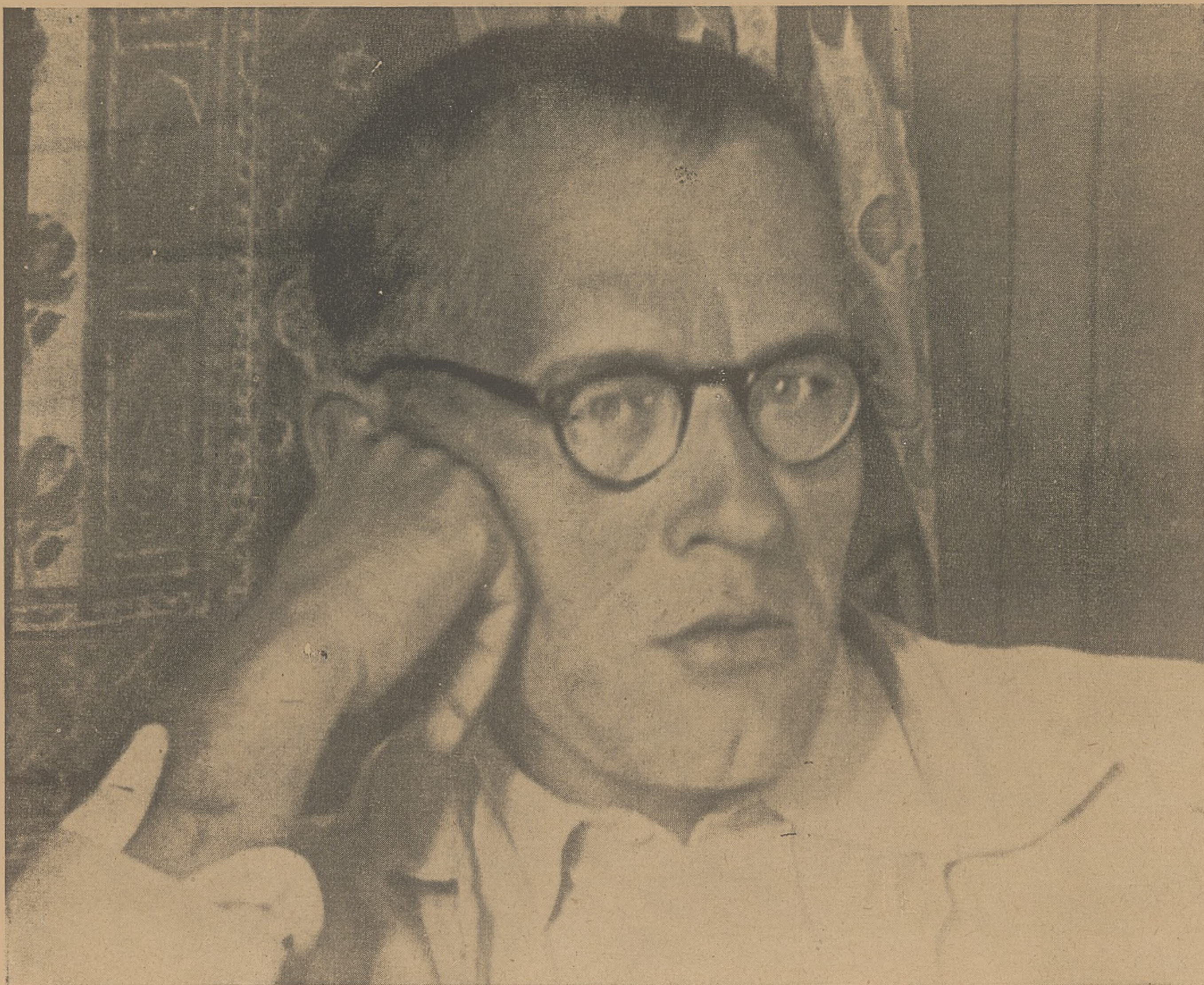
TREŚĆ NUMERU

SOMMAIRE

LISTA

DODATKOWA POMORDOWANYCH PRZEZ NIEMCÓW, POLEGŁYCH I ZMARŁYCH W LATACH 1939–1945 ARTYSTÓW PLASTYKÓW

1. C Z E R W I Ń S K A Ella, malarka — zastrzelona przez Niemców w czasie przechodzenia granicy francusko-hiszpańskiej.
2. G O S I E N I E C K I Zygmunt, malarz — zaginął.
3. G R Y C E N D L E R Ignacy, grafik — zamordowany przez Niemców w Warszawie 1944 r.
4. J Ó Z E F I A K Jan, grafik, Warszawa — zginął w obozie niemieckim 1944 r.
5. J U R K O W S K I Zygmunt, malarz — zmarł w 1945 r. po powrocie z obozu koncentracyjnego.
6. L I E B E R W E R T H Samuel, malarz — wywieziony z Paryża, zaginął.
7. P I O T R O W S K I Tadeusz, grafik — zaginął w 1939 r.
8. R O T M A N Erna, malarka — zginęła w gettcie warszawskim 1943 r.
9. R U B I N R O T Andrzej, grafik — utonął na statku angielskim zbombardowanym przez lotnictwo niemieckie.
10. R U T K O W S K I Leonard, grafik — zginął jako oficer AK w Lesie Kabackim w sierpniu 1944 r.
11. R U T K O W S K I Jan, malarz, b. kierownik Pracowni Konserwatorskiej na Zamku Królewskim w Warszawie, urodz. 10.V.1881 r. — zmarł w Warszawie w 1940 r.
12. W O Ź N I C K I Stanisław, malarz — zginął w Oświęcimiu 1940 r.
13. S C H N E I D E R Bronisław, grafik — zginął na froncie, jako żołnierz Armii Radzieckiej.
14. S O C H A R S K A N A Ł Ę C Z Elżbieta, - Manitiusowa, malarka, ur. dn. 18.IX.1914 r. w Warszawie — zginęła podczas nalotu na Mokotowie dn. 2.IX.1944 r.



WACŁAW WĄSOWICZ



WACŁAW WĄSOWICZ — HUCULI (drzeworyt)

JERZY WOLFF

WACŁAW WĄSOWICZ

Nasz stosunek do prac żyjących kolegów bywa często dość powierzchowny, czasem trochę niesprawiedliwy; i nawet nie wydaje się nam to zbyt wielką zbrodnią. Po prostu mówimy sobie, że na obrachunki ostatecznie odważone jest jeszcze czas. Mówimy sobie, że życie samo jakoś rzecz skoryguje, sąd nasz pogłębiając.

Aż oto przychodzi niekiedy chwila, jak teraz w stosunku do Wąsowicza, kiedy żywy kolega staje się kolegą zmarłym, kiedy na korektę „życia" już nie można rachować i kiedy trzeba jakoś stanowisko wobec jego puścizny ustalić, skoro dzieło stało się nieodwołalnie zamkniętą całością.

A że śmierć, która stanęła między nami a pracami zmarłego, rzuca na nie jakieś całkiem specyficzne światło, więc też pierwszym pytaniem, które się nasuwa, jest pytanie, czym on jako artysta najbardziej zasłużył na nasz szacunek, jakimi wartościami dzieła pozostawionego.

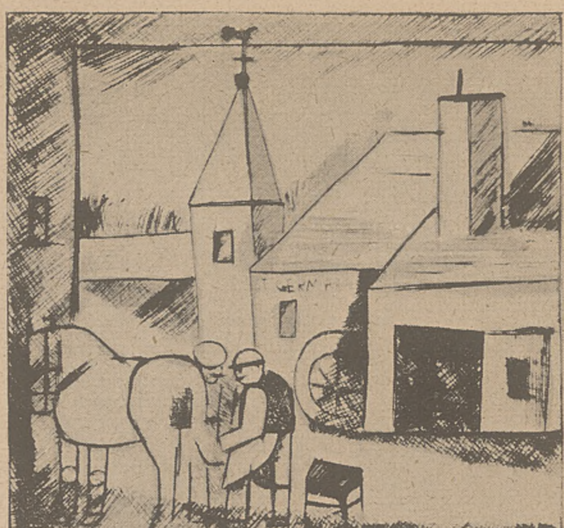
Ongiś jedna z moich krewnych zapytała w liście, jaką główną cnotą odznacza się narzeczona kogoś z moich bliskich. Wtedy takie postawienie sprawy wydało mi się nader śmieszne. A dziś, kiedy myślę o Wąsowiczu, zaczynam właśnie od pytania, jakiej cnocie twórczej przypisać należy fakt, że obok jego prac nie można przejść obojętnie. Bo przecież w dziele sztuki zawsze wianek artystycznych cnót przykuwa w pierwszym rzędzie naszą uwagę, albo któraś z nich przede wszystkim. Te frapujące cnoty, to może być artystyczna inteligencja, artystyczna wrażliwość, może być i wola.

U Wąsowicza na ogół najbardziej frapuje ta ostatnia. Wola zrobienia dobrego obrazu, dobrego rysunku, dobrego drzeworytu. Ona to kazała mu z niezmiernym uporem prawie frenetycznie szukać; szukać siebie, nie wiem — to wytarte i nietrafne słowo, raczej szukać drogi do sztuki, w przeskokach, które wydawały się niejednemu jakimś niezrozumiałym sportem, a których rozległość dawała miarę wielkiego i szlachetnego niepokoju poszukiwacza. (Myślę, że wysiłki twórcze, to nie są nigdy w gruncie rzeczy poszukiwania siebie, raczej dążenia do wyjścia z siebie, stąd nawet zasadnicza tragedia twórcy pożądającego niemożliwości).

Bo przecież nie było niemal przedwojennego Salonu



WACŁAW WĄSOWICZ—WĄWÓZ (olej)



WACŁAW WĄSOWICZ—KUŹNIA (sucha igła)



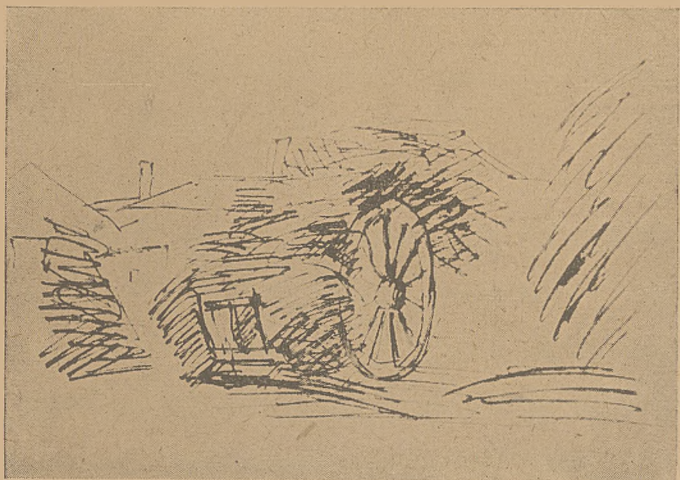
WACŁAW WĄSOWICZ — W KOLEJCE (akwarela)



WACŁAW WĄSOWICZ — KOMPOZYCJA (sucha igła)



WACŁAW WĄSOWICZ — ŻNIWA (rys. piórem)



WACŁAW WĄSOWICZ — WÓZ (rys. piórem)

WACŁAW WĄSOWICZ — CZŁOWIEK Z FAJKĄ (rys. piórem)

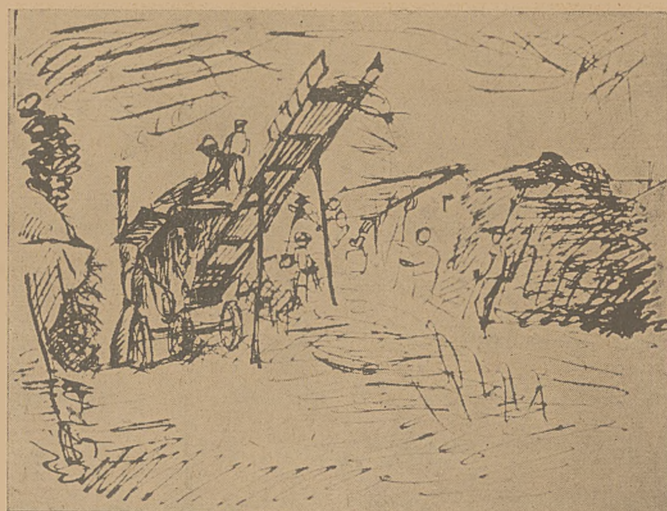


w IPS-ie, by Wąsowicz nie wystąpił całkowicie odmieniony w stosunku do Salonu sprzed roku; ale zmiany te nie miały nic wspólnego ze sportową zabawą, charakter ich był na to zbyt poważny, zbyt bolesny nawet.

Jego artystyczny żywot można by podzielić na cały szereg faz odznaczających się pewną specyficzną dla każdej z nich postawą stylową. Tak był on przecież kiedyś członkiem „Rytmu“ i poszukiwał harmonii w kadencjach formalnych, zbliżonych do kadencji formistów. Później wpłynął na niego, poprzez Makowskiego, Gromaire; potem znów, prawie bezpośrednio po uznaniu go przez Czapskiego w „Głosie Plastyków“ za owego oczekiwanego z dawna walorowego przeciwnika polskich kolorystów, oddaje się z pasją właśnie jakiemuś swoistemu koloryzmowi, by w okresie poprzedzającym bezpośrednio ostatnią wojnę dojść do pewnej, chwilowej może, swoistej równowagi pomiędzy walorem i barwą.

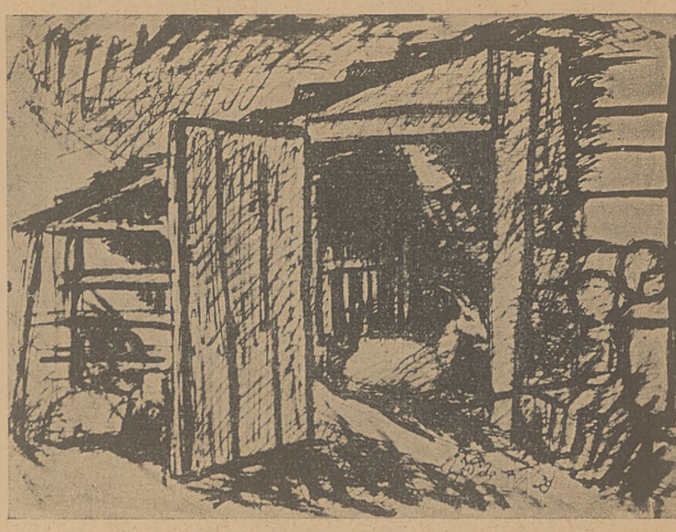


WACŁAW WĄSOWICZ — DRZEWO (akwarela)



W. WĄSOWICZ — MŁOCKA (rys. piórem)

W. WĄSOWICZ — KOZY (rys. piórem)



Lecz w jego pracach uderza inna jeszcze, bardzo wyraźna linia podziału, przebiegająca jak gdyby wzdłuż twórczości, podczas gdy wspomniane wyżej „fazy" oddzielone są jedna od drugiej szeregiem linii poprzecznych. Ta linia podłużna rozdziela jakby dwóch Wąsowiczów, tego oficjalnego z Salonów IPS-u i tego intymnego, który na Salonach nie bywał pokazywany. Twórca wkładał oczywiście więcej trudu w pierwszego siebie; tutaj był główny plac boju. W płótnach przeznaczonych na duże wystawy widać najwyższy artystyczny wysiłek, z nich emanuje najwyższe napięcie woli, ale, paradoksalną rzeczy koleją, właśnie one, właśnie te duże „ważne" obrazy w dziele Wąsowicza zdają się mniej godne uwagi niźli prace drobniejsze, które z pewnością jemu samemu zdawały się właśnie mniej ważne. Jeśli bowiem w pierwszych uderza i zastanawia napięcie, w drugich ujmuje pewna swoboda, pewne pofolgowanie sobie, bez którego nie może być



W. WĄSOWICZ — W KAWIARNI (rys. piórem)



W. WĄSOWICZ — GŁOWA KOBIECA (rys. piórem)

tej najprawdziwszej sztuki, która, mimo wszystkie twórcze dramaty, jest jednak zabawą.

W drobnych rzeczach: w akwarelach, małych olejach, rysunkach, drzeworytach odkrywamy Wąsowicza - uczuciowca, który kładzie na papierze czy na płótnie plamę z równym jak w dużych obrazach poczuciem odpowiedzialności, ale widać bez przytłaczającej wyobraźnię perspektywy stanięcia wobec krytycznego widza, skoro tutaj Wąsowicz zdjąwszy swój stalowy gorset ukazuje się nam niewyzbytym siły, a mimo to pełnym swoistego wdzięku najautentyczniejszym artystą.

Przez postawienie jasne problemu, przez pewną jakby rzeźbiarskość (tak dalece zaakcentowane są masy), przez uproszczenia osiąga on tu, w tych nieraz drobniutkich pracach, monumentalność. Przez takie przejście od szczegółu do całości (raczej *du particulier*



W. WĄSOWICZ — KWIATY I OWOCE (drzeworyt)



W. WĄSOWICZ — KOBIETA W CHUSTCE (akwarela)

au général, jakby powiedzieli Francuzi), że choćby te dwie kozy w swoich obórkach wyglądają przecież jak dwa upostaciowania pojęcia „koza“ w ogólnym pojęciu koziej obórki; albo te leżące na stole piwonie, czy to nie są wszystkie białe piwonie? Tak dalece z nich wyeliminowano to, co stałe i ogólne. Czy jeszcze ten rysunek przedstawiający żniwo? Przecież to nie są jacyś żniwiarze w jakiejś określonej okolicy, to są po prostu „żniwa“.

A jaka tu swoboda i kunsztowna prostota w operowaniu piórem. Równie jak w tej „młocarni“, albo swoboda operowania pędzelkiem w tym oto dziwnym „Panu z fajką“.

W mrocznej scenie z tramwaju czy z jakiejś kolejki węzeł dramatyczny zawiązany został pomiędzy świeceniem jasnych czapek dwóch siedzących pośrodku mężczyzn a cieniem, który okrywa ich samych i resztę



W. WĄSOWICZ—KAZIMIERZ NAD WISŁĄ (drzewor.)

W. WĄSOWICZ — BYDGOSZCZ (drzeworyt)



postaci; w tym lapidarnym postawieniu tutaj problemu znów jest siła, a w tej sile tajemnica monumentalności małej akwarelki.

W drobnych pracach malarskich Wąsowicza kolor nie odgrywa roli pierwszorzędnej, nie rozsnuwa się przed nami barwna melodia, w którą zasłuchani, gotowi jesteśmy zapomnieć na chwilę o wszystkim, co nie jest barwą — Wąsowicz nie był kolorystą z temperamentu. Ale tu odnajdujemy nader kojącą równowagę pomiędzy artystycznym zamierzeniem a możliwościami twórcy, tutaj artysta jest w zgodzie z sobą samym, jak był w zgodzie rysując choćby swoje „Żniwa", albo wycinając ten pełen uroku drzeworyt z wiatrakiem. W tych małych olejach i akwarelach koncypowanie opiera się na doznaniach oka w jakiejś dużo bezpośredniejszej mierze niż w większych płótnach. Nie wyczuwamy tu całego szeregu stanów pośrednich pomiędzy pierwszym wrażeniem a ostateczną realizacją, kiedy tak łatwo jest zagubić świeżość początkowego olśnienia, tego istotnego powodu, dla którego dzieło powstaje.

Kiedy rozważamy jakiś fakt twórczy, ciśnie się nam zawsze na myśl pytanie — co było na początku w wyobraźni twórcy?

U kolorystów na początku była plama, była kombinacja plam — u Wąsowicza na początku były masy. Określane walorem i linią przede wszystkim, z tym, że oczywiście tam, gdzie artysta doszedł do malarstwa, strona chromatyczna dzieła nie jest dodatkiem, ale



W. WĄSOWICZ — KOMPOZYCJA (olej)

częścią integralną całości, jak gdyby młodszą siostrą w rodzinie środków użytych.

Jakże wyraźnie to widać na przykład w „Wąwozie" gdzie rzecz polegała nie na czym innym jak na ustawieniu mas stromych ścian w stosunku do masy drogi stanowiącej dno malarskiego wnętrza, albo w „Kobiecie w chustce" piętrzącej się sztywną stożkowatą formą wysoko ku górze, gdzie w tym piętrzeniu się, w tej poważnej sztywności jest jakaś wielkość przywodząca na pamięć jedną z postaci biblijnych, jakby tę Annę-prorokinię, o której wspomina Nowy Testament.

Z artystami czasem bywa tak, że nawet ludzie, którzy urządzali wiele wystaw zbiorowych, nawet ludzie bardzo „znani" pozostają w gruncie rzeczy twórcami nieznanymi do chwili, kiedy ktoś, jak dziś „Głos Plastyków" w stosunku do Wąsowicza, dogrzebie się do najcenniejszej warstwy ich artystycznego dorobku. Bo dzieło malarza trzeba oglądać wiele razy ze wszystkich stron, trzeba je mozolnie przetrząsać, brać wiele razy na sito, by wreszcie móc wydać wyrok, który potomność zatwierdzi.

Wobec Wąsowicza na wyrok jeszcze zbyt wcześnie; my tutaj składamy tylko trybunałowi historii akta, naszym zdaniem tak ważkie, że bez nich nie można by w toczącym się i o Wąsowicza między innymi procesie ferować żadnych orzeczeń; więcej, na nich to właśnie, naszym zdaniem, winien się oprzeć w pierwszym rzędzie jej werdykt.

W. WĄSOWICZ — PEJZAŻ (drzeworyt)





W. WĄSOWICZ — MARTWA NATURA (olej)



W. WĄSOWICZ — CHŁOPIEC (olej)

WACŁAW WĄSOWICZ — PRZEKUPIEŃ (olej)



KAZIMIERZ TOMOROWICZ

WSPOMNIENIE

Nie wątpię, że w przyszłości któryś z wnikliwych krytyków plastycznych opracuje należycie monografię o śp. Wacławie Wąsowiczu, twardym, zawziętym i niestrudzonym malarzu, który zajmował od szeregu lat jedną z czołowych pozycji we współczesnym polskim malarstwie. Ze swej strony — dla uczczenia przedwcześnie zmarłego w czasie wojny artysty i kolegi — poświęcam mu następujące wspomnienie.

Ostatni raz widziałem Wąsowicza na Kruczej w antykwariacie Leosia Pękalskiego. Przyszedł blady i bardziej ponury niż zwykle, po świeżo przebytym zapaleniu opłucnej. Za kontuarem pani Wanda z pozorną obojętnością targowała z wynędzniałą emerytką dwa stare meissenowskie talerze i szyldkretowy grzebyk. Wokół charakterystyczny dla antykwariatów *bric-à-brac* pseudoantyków. Na okropnej zielonej ścianie, otoczony Kidoniem, Rapackim i Ziomkiem, wisiał zielony pejzaż Tytusa Czyżewskiego, w głębi na prawo — ciężki, indygowy, nadmorski pejzaż Kramsztyka.

Wpadł Leoś ruchliwy i uśmiechnięty — żywe uosobienie optymizmu. Nawet pejzaż Kramsztyka zaróżowił się nieco, a Wąsowicz, przecierając zapocone szkła okularów, uśmiechnął się niewyraźnie. Zrobiło się jaśniej i cieplej, i jakoś bliżej końca.

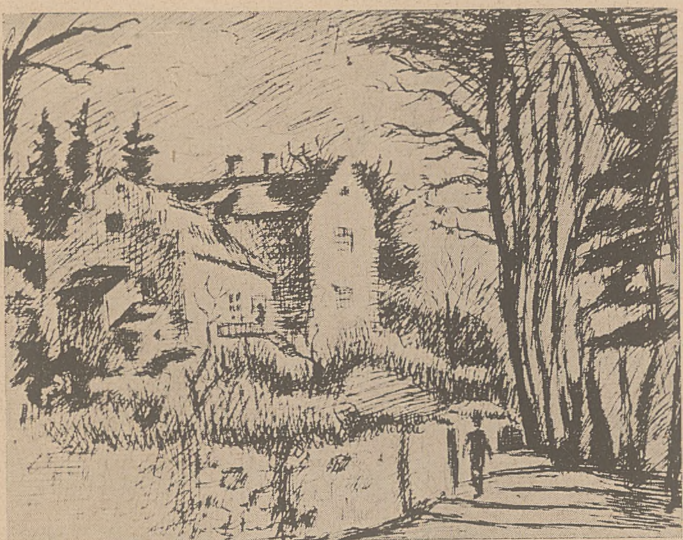
Wąsowicz otworzył tekę ze swymi ostatnimi rysunkami. Zaczęliśmy przeglądać szereg małych szkiców

W. WĄSOWICZ — MARTWA NATURA (akwarela)





W. WĄSOWICZ — MARTWA NATURA (olej)



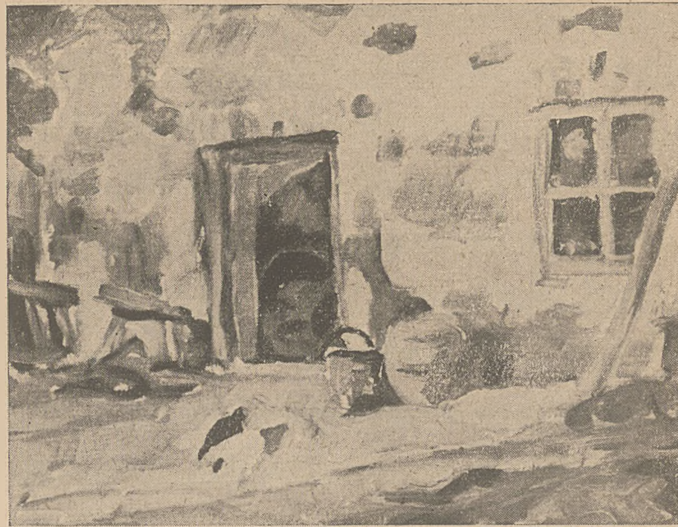
WACŁAW WĄSOWICZ — ALEJA (rys. piórem)

WACŁAW WĄSOWICZ — WIATRAK (drzeworyt)



powklejanych w zeszytach, rysowanych ołówkiem, piórem, pędzelkiem lub kredką, bądź podkolorowanych sepią czy akwarelą. Małe studia portretowe i kompozycyjne, szkice pejzażowe, scenki rodzajowe i croquis. Cechowała je zwartość i jasność konstrukcji, świadomość i oszczędność w użyciu kreski czy plamy i — o dziwo — gdzieniegdzie, niespotykana prawie w obrazach Wąsowicza, liryczna miękkość.

Spojrzałem na Wąsowicza. Stał blady, groźny w swych okularach, prawie niechętnie pokazując nam swoje rysunki. Przypomniałem sobie jego niedawny nikły uśmiech i kobiecy uścisk dłoni tak niewspółmierny i niepasujący do groźnego wyglądu i szorstkiego głosu. Czyżby szorstkość i apodyktyczność była jedynie zewnętrzną powłoką kryjącą właściwe mu miękkie i niezdecydowane usposobienie? Czyżby ambicja odegrania wybitnej roli we współczesnym polskim malarstwie kazała mu zmieniać raz po raz linie swego malarstwa, przerzucać się od stylizacji „Rytmu" do ciężkiego formizmu, rozświetlić się pod wpływem postimpresjonizmu, znów wpaść w ciężkie mózgowe koncepcje w swym okresie „Grommaire'a i Makowskiego", by porzucając „holenderskość" wrócić do postimpresjonizmu? Czyżby szaleńcza pogoń za mocnym i potężnym wyrazem kazała mu zapożyczać wciąż inne formy, miast oprzeć swą sztukę na własnym widzeniu natury? Nie wiem. Przede mną stał prawdziwy Wąsowicz i przede

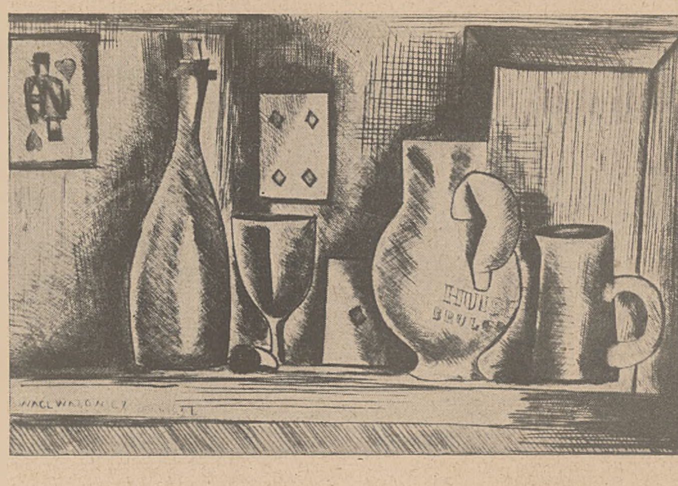


WACŁAW WĄSOWICZ — KURY (akwarela)



W. WĄSOWICZ — WŚRÓD SNOPÓW (drzeworyt)

W. WĄSOWICZ — MARTWA NATURA (sucha igła)



mną leżały jego prawdziwe piękne rysunki, a w pamięci mej tkwił żywo zimowy pejzaż z bawiącymi się dziećmi i pełne uroku małe scenki „holenderskie".

Pożegnaliśmy się. W parę miesięcy później, trawiony ciężką chorobą i trudnymi warunkami życiowymi, Wacław Wąsowicz przeniósł się do wieczności. Zapewne spotkał się tam ze swoim kolegą z „Rytmu", Romanem Kramsztykiem, i może obaj wśród gwiazd i aureoli świętych próbują rozświetlić swoje palety.

Antykwariat na Kruczej odwiedzałem prawie codziennie aż do samego powstania. Mieszkałem niedaleko; nie narażając się zbytnio na łapanki miałem możność spotykać się z paroma kolegami i od czasu do czasu obejrzeć jakiś ładny stary obrazek. Lubiłem też obserwować panią Wandę, jak zapobiegliwie powiększała dobytek antykwariatu i snuła za kontuarem szerokie projekty na po wojnie. Głównym jednak celem mych odwiedzin było słuchanie wiadomości przynoszonych przez Leosia. W jego naświetleniu nawet najgorsze nabierały cech tak pomyślnych, że wracałem do domu wzmocniony jak po zastrzyku od lekarza.

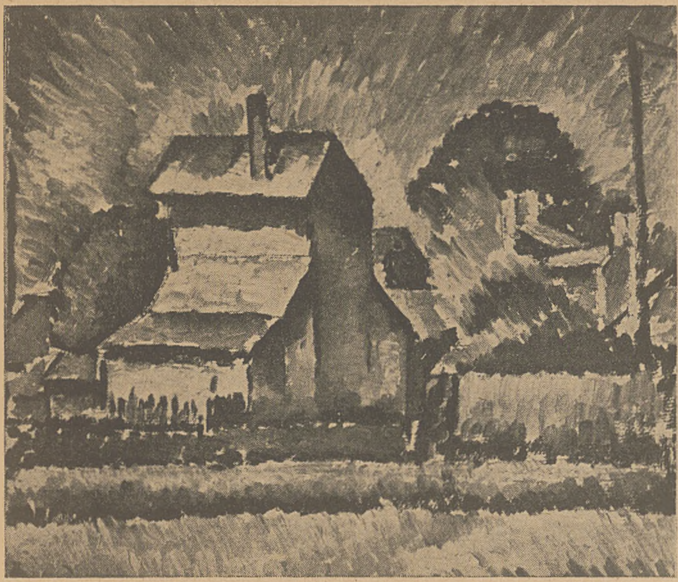
Okres ten zakończyło powstanie likwidując antykwariat. Stało się to w dniu, w którym gromadzone przez właścicieli a oszczędzone przez niemieckie bomby dzieła sztuki znalazły się raptownie w posiadaniu przygodnych mecenasów sztuki. Ani Leoś, ani pani Wanda nie dowiedzieli się nigdy o poniesionej stracie.



W A C Ł A W   W Ą S O W I C Z — P I W O N I E (olej)

W. W Ą S O W I C Z — M A D O N N A
(drzeworyt)





W A C Ł A W   W Ą S O W I C Z — P E J Z A Ż (olej)



W A C Ł A W   W Ą S O W I C Z — G A R N K I (olej)

I tym razem Niemcy zaoszczędzili im tego zmartwienia ekspediując oboje w daleką drogę i ułatwiając nieoczekiwane zapewne spotkanie z Wacławem Wąsowiczem i Romanem Kramsztykiem. Obecnie siedzą sobie wszyscy spokojnie jak u Pana Boga za piecem, ambicji żadnych nie mają, antykwariatów nie potrzebują, a począwszy od końca kwietnia roku 1945, w każdą środę, słuchają nabożeństwa, które im odprawia św. Tytus, śpiewając swoje ostatnie pastorałki.

Roman Kramsztyk, bestialsko zamordowany przez Niemców w warszawskim getcie w lipcu 1942 r.

Wacław Wąsowicz, w ciężkich warunkach wojennych zmarł na gruźlicę w Wilanowie w 1943 r.

Leonard Pękalski i Wanda Polkowska, oboje bestialsko zamordowani przez Niemców na Sadybie Oficerskiej we wrześniu 1944 r.

Tytus Czyżewski, wyczerpany warunkami wojennymi i przejściami w czasie i po powstaniu warszawskim, zmarł w Krakowie w kwietniu 1945 r.

W. W Ą S O W I C Z — Ś W. F L O R I A N
(drzeworyt)





S. ZBIGNIEWICZ — NIKE (gips)

JACEK PUGET

WSPOMNIENIE O STEFANIE ZBIGNIEWICZU

Miała muzyka Mozarta i Chopina, którzy od lat dziecięcych osiągali szczyty, miało malarstwo 19-letniego Raffaela, co prześcigał mistrzów. Rzeźba nie zna takich cudów.

Zbyt wielki jest balast techniki, którą rzeźbiarz musi opanować tak, by stała się odruchem; poszczególne problemy, poszczególne prace długiego wymagają czasu, a suma doświadczeń i spostrzeżeń narasta pomału. Są w końcu głębsze przyczyny, natury psychicznej, dla których rzeźbiarze dojrzewają późno. Wielu z nich zaczyna wystawiać po trzydziestce, a pięćdziesiątka, to jeszcze młodość.

Toteż tracąc kolegę, który dożył czterdziestki, tracimy kogoś, kto dopiero zaczynał. Dorobek jego, to obraz pewnych wytycznych, ale nie może jeszcze osiągnąć tej pełni, która pozwalałaby na ostateczną ocenę. Nie wystarczy mówić o dziele. Pytamy: J a k i b y ł c z ł o w i e k?

★

Stefan Zbigniewicz urodził się w roku 1904 jako syn znakomitego lekarza. Matka jego poświęcała się malarstwu, studiując w kraju i za granicą, i choć, jak to często bywa, obowiązki żony i matki zajęły potem pierwsze miejsce w jej życiu, jednak sztuki nie zdradziła i maluje po dzień dzisiejszy.

Wiemy wszyscy, jak żywo sfery lekarskie interesują się sztuką; nie wszyscy jednak pamiętają tę specjalną atmosferę intelektualną środowisk związanych z Uniwersytetem czy bliskich mu, atmosferę, która wywarła wpływ przemożny na kształtowanie się naszego życia artystycznego i umysłowego w początkach tego stulecia. Był to pewien w y k w i t h u m a n i z m u o szczególnym zabarwieniu i sile, którą zawdzięczał ukrytej rewolucji pojęć w epoce fantastycznego nagromadzenia energii potencjalnej lat przedwojennych, lat brzemiennych w najbardziej epokowe odkrycia i biegnących z niebywałym rozmachem postępu. Najżywotniejszy, rewolucyjny niemal humanizm przyrodników i lekarzy, bogate życie duchowe ówczesnego Krakowa, oto elementy, które przenikały atmosferę właśnie takich domów jak dom dr Zbigniewicza, a syna jego wychowały na intelektualistę i estetę.



S. ZBIGNIEWICZ — EWANGIELISTA (gips)

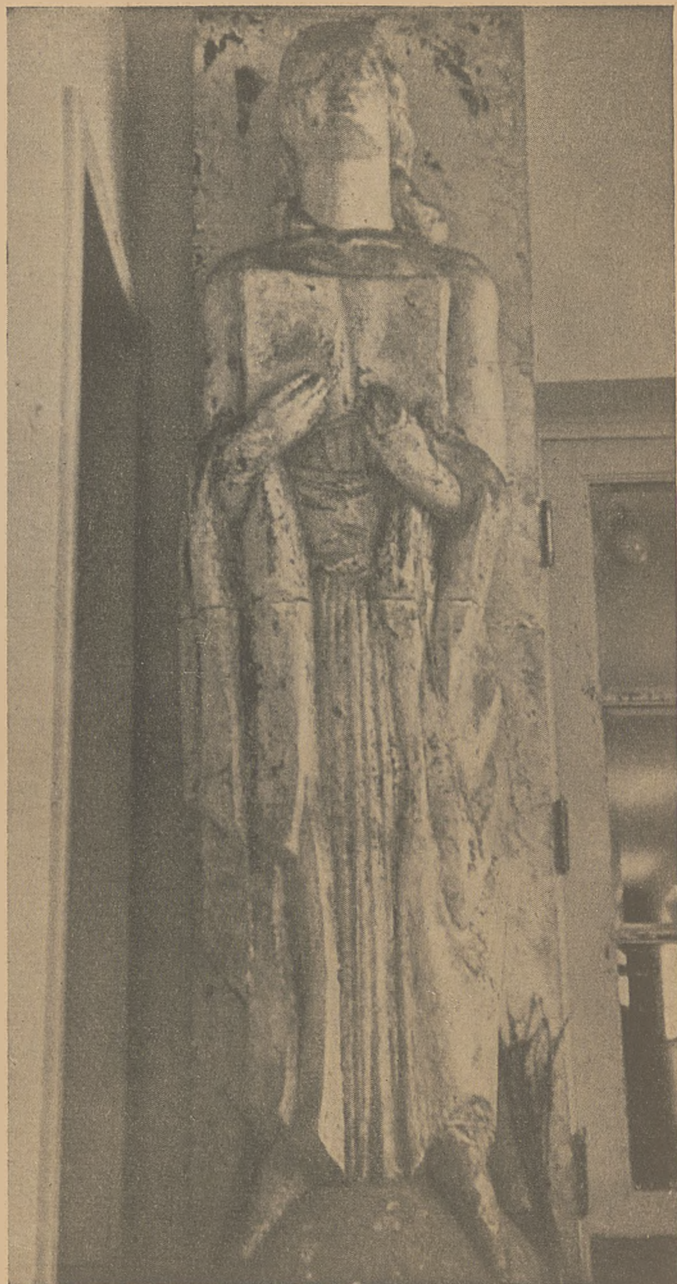
Młodego Stefana Zbigniewicza cieszyły wszystkie sztuki; poświęcał się po trosze i muzyce, grając na skrzypcach. Ale zarówno literatura jak i muzyka ustąpiły miejsca rzeźbie: Skoro przemożna potrzeba tworzenia zwiąże nas ze sztuką, jest to znakiem, że nasz aparat psychiczny podporządkował się jednemu dążeniu. Tracimy wtedy zdolność wypowiadania się w inny sposób.

Gimnazjum kończy Zbigniewicz w rodzinnym Tarnowie, Akademię Sztuk Pięknych w Krakowie, pod kierunkiem Ksawerego Dunikowskiego. Właśnie po objęciu katedry przez tego znakomitego rzeźbiarza, powiększył się wybitnie zastęp uczniów na rzeźbie. Wśród nich znalazł się Zbigniewicz. W 1928 r. jako stypendysta rządu francuskiego wyjeżdża do Paryża i pracuje na kursie Bourdelle'a.

Centralizm tego rzeźbiarza odpowiadał umysłowości Zbigniewicza. Imponowała mu jego niebywała wiedza, zachwycał w a r s z t a t p r a c y. A P a r y ż! Czyż Paryż, miasto piętrzące się wokół Luwru, miasto, w którego centrum stoi Notre Dame i „Łacińska" dzielnica wiedzy budowana na dawnych ogrodach Juliana Apostaty, który tam wino sprowadził, miasto zaludnione na peryferiach rzeszą artystów



S. ZBIGNIEWICZ — EWANGIELISTA (gips)



S. ZBIGNIEWICZ — EWANGIELISTA (gips)

i rzemieślników, czyż nie jest ono jednym wspaniałym warsztatem pracy dla artysty i dla każdego, kto tworzy?

Tu zaczęły naprawdę wibrować wszystkie walory i dyspozycje młodego rzeźbiarza.

★

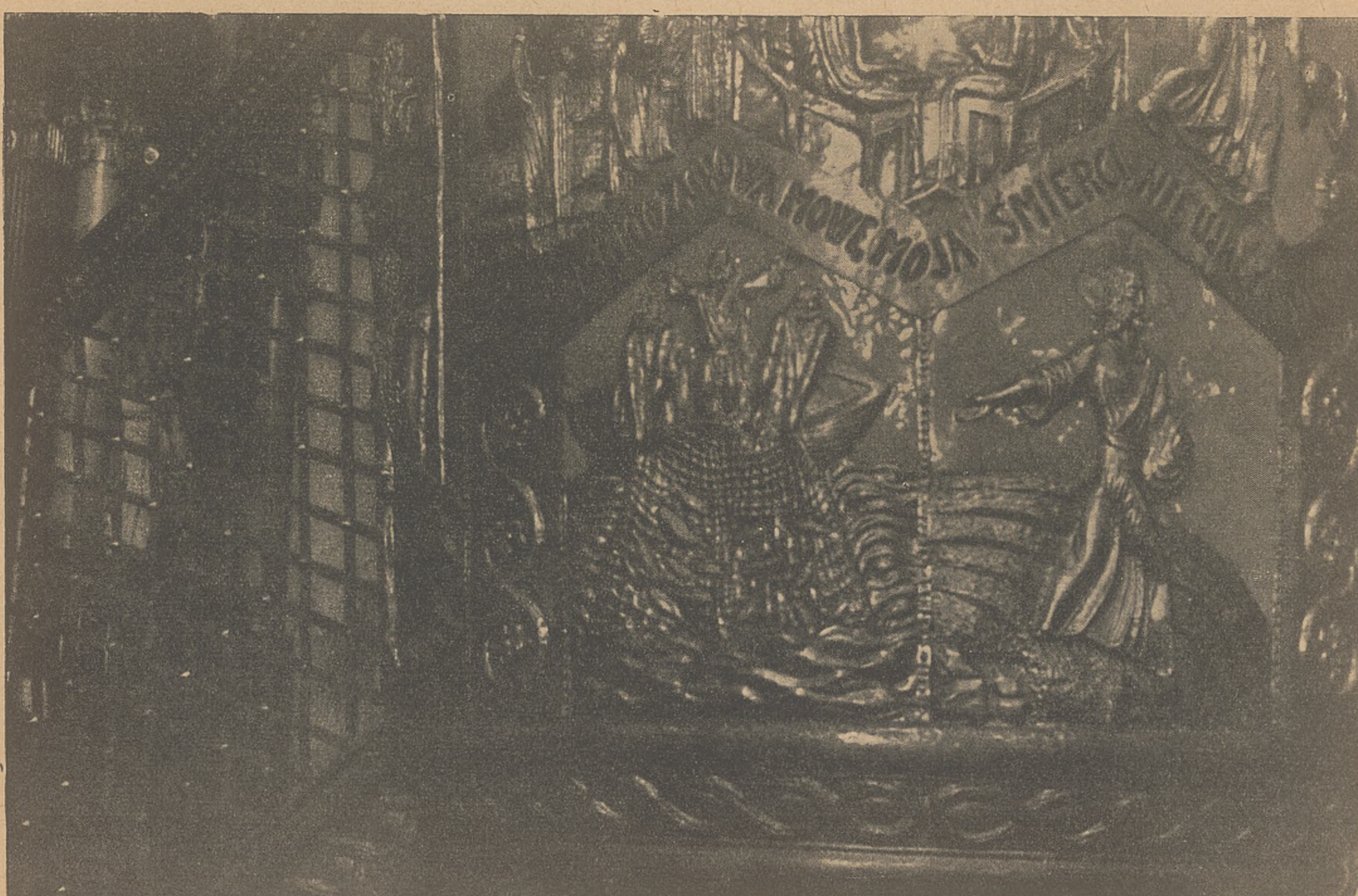
Stefan Zbigniewicz nie należał do ludzi pracujących samotnie, na uboczu. Był człowiekiem na wskroś uspołecznionym, dążącym świadomie do podniesienia poziomu swojej sztuki i sztuki polskiej przez wysiłek zbiorowy. W czasach gdy system pracy zbiorowej w każdej dziedzinie doskonali się osiągając rezultat drogą podziału pracy i specjalizacji, rzeźba polska nie mając tych tradycji warsztatowych, które żyją ciągle we Francji, boryka się z elementarnymi trudnościami hamującymi jej rozwój. Omawialiśmy nieraz te bolączki jeszcze na Akademii. Planowaliśmy budowę wspólnej pracowni właśnie dla rozwijania rzemiosła pomocniczego rzeźby. Plany, już zatwierdzone przez Urząd Budownictwa, nie doczekały się realizacji z braku dostatecznych funduszów, ale ideę przeprowadzał Zbigniewicz, organizując swoją pracę zawsze z tą zasadniczą myślą przewodnią..

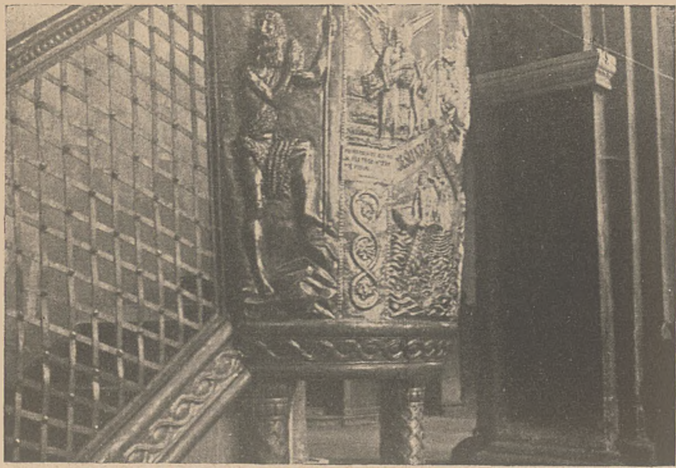
Od dawna znany jest podział na ludzi intelektu i ludzi rękodzieła: Stefan Zbigniewicz był człowiekiem intelek-

tu. Niegdyś często wzywał mojej pomocy przy odlewie gipsowym, potrzebował pomocy robotnika przy kuciu kamienia, przy zawodzeniu i tłoczeniu blachy. W jego pracowni spotykało się zawsze rzemieślników, którzy zaciekawieni sztuką, znajdowali u niego radę i kierownictwo artystyczne. On znalazł zawsze sposobność zatrudnienia ich, bo było to jedną z wytycznych jego pracy. Tworzył w różnych technikach. Tak więc obok gipsów i brązów widzimy rzeźbę Staszica w stiuku polerowanym (Akad. Górn. Kraków). W roku 1939 kończy na dachu tejże Akademii 5 metrowy posąg św. Barbary kuty w blasze. Fragmenty tej pracy Zbigniewicz filmował dla celów dydaktycznych. Projekt konkursowy na ołtarz w Chełmie przewiduje rozwiązanie w stiuku i w metalu. Powstają tłoczone w blasze ambony do kościołów w Mogile i w Chorzelowie. W majątku rodzinnym Krasickich staje brązowe popiersie Biskupa-Poety.

Chłopcom chcącym się czegoś nauczyć powierza po-

S. ZBIGNIEWICZ — AMBONA KUTA W METALU (fragment)





S. ZBIGNIEWICZ — AMBONA KUTA W METALU

większanie modeli, odlewy, pozwala im rzeźbić fragmenty pod swoim kierunkiem. Tworzył to, czego u nas najwięcej było brak: warsztat.

Bogata biblioteka fachowa świadczy o przygotowaniu teoretycznym i uzupełnia pracownię; pracownię, z której korzystali ludzie spotkani czasem przygodnie. Powstał mały ośrodek o widocznej sile skupiającej. A przy tym wszystkim Zbigniewicz nie należał do ludzi łatwo harmonizujących z otoczeniem. Było zawsze coś, co stawiało zaporę nie do przebycia między nim a światem zewnętrznym; męczyła go własna nadczułość i żywo drażniło wszystko, co było mu obce. Pedant i porządniś, znosił niejedną przykrość wynikającą z obecności niektórych ludzi w pracowni. Bohatersko zwalczał w sobie ten konflikt poświęcając wygody intymnego odosobnienia swojej idei pracy. Nieraz odnosiłem wrażenie, że czuje się prawie... bezdomnym. Że jest tak samotny, jak można być tylko w tłumie.

★

Dla zilustrowania jego pracowitości podam mały wykaz najpoważniejszych prac.

A) Konkursy

1927 konkurs na Pomnik w Świętochłowicach. (Nagrodzono, wykonywał ktoś posługując się jego projektem).

S. ZBIGNIEWICZ W PRACOWNI



1927 konkurs na Pomnik Wolności w Poznaniu.

1928 „ „ grobowiec Loewenfeldów, Chrzanów.

1931 konkurs na latarnię morską w Gdyni (zakup).

1933 „ „ ołtarz i kaplicę w Chełnie.

1938 „ „ sarkofag Piłsudskiego.

1939 „ „ fasadę Banku Rolnego. Kraków.

B) Pomniki wykonane

1930 4 Ewangelistów na Semin. Duchown. Kraków. 2 Apostołów. Ołtarz w Zbylitowskiej Górze.

Ołtarz w Jastrzębku. Św. Tereska (Stiuk i kamień sztuczny).

Tabernaculum w Okocimiu (blacha).

Męka Pańska (blacha). Grobowiec dra Gołębia w Krakowie.

8 figur na nagrobku dra Sellingera w Krakowie.

Ambona w Mogile.

Ambona w Chorzelowie (blacha).

Popiersie Krasickiego (brąz).

Posąg Staszica (stiuk poler.). Kraków Akad. Górn.

Św. Barbara (blach).

Wymienialiśmy jedynie prace o charakterze bardziej monumentalnym. Dodajmy jeszcze Atletę, akt sportowca, Skwarczyńskiego w C. I. W. F, na Zwierzynieckiej w Krakowie.

Owoc pracy 9 lat, w czasie których młody rzeźbiarz zapoznaje się z materiałem i z techniką rzeźby dużych rozmiarów, świadczy wymownie o żywotności jego wytycznych i pożytku organizacji warsztatu.

Życie koleżeńskie zajmowało Stefana Zbigniewicza więcej, niżby było można przypuszczać po tym, cośmy słyszeli o aktywności jego pracowni. Znalazł się jednak czas na wszystko. W r. 1933 zakłada grupę rzeźby „Start". Pracuje w „Głosie Plastyków" i w Związku. Ale okres największego wysiłku w tym kierunku, to czas wojny. Wtedy właśnie w najcięższych chwilach prowadzi Związek. Bystry, inteligentny i energiczny a przy tym „polityk", w momencie likwidacji związków i stowarzyszeń potrafił odnośnym władzom zaborcy wytłumaczyć, że brzmienie rozporządzenia jest takie, iż likwidacja nie dotyczy Związku Plastyków. Ta absurdalna sytuacja, w czasie której tworzy się i rozbudowuje kawiarnia, pozwala na ratowanie majątku Związku, bo w chwili ostatecznej likwidacji Niemcy mają na oku już tylko kawiarnię. Jako umiejący po niemiecku, wiceprezes zostaje naznaczony komisarzem kawiarni. Tę przykrą funkcję potrafił spełnić, by nieść pomoc kolegom. Gdy zaszedł wypadek zaaresztowania jednego z pracowników (za sprawę kawiarni), Zbigniewicz udał się na Gestapo i, biorąc na siebie odpowiedzialność za wszystko, żądał wypuszczenia kolegi. Tym razem uratowało to sytuację.

Aż przyszła chwila tragiczna. Po okropnej obławie w Kawiarni Plastyków Zbigniewicz, który nie będąc wtedy na miejscu przypadkiem ocalał, nie może znieść tej sytuacji i, zdając po cichu urzędowanie innym, czeka, aż przyjdą po niego.

I przyszli w tydzień niespełna. Wychodząc z kawiarni, z godnością gospodarza domu uprzejmie puszcza przed sobą oficera-oprawcę, by udać się z nim do swoich kolegów, z którymi już nigdy nie miał się rozstać.



S. ZBIGNIEWICZ — GŁOWA (gips)



L. PĘKALSKI — FRAGMENT FRYZU WAWELSKIEGO

L. PĘKALSKI — FRAGMENT FRYZU WAWELSKIEGO





L. PĘKALSKI — STARUSZKA (olej)

FELICJAN SZCZĘSNY KOWARSKI

WSPOMNIENIE O LEONARDZIE PĘKALSKIM

Życie artystyczne Leonarda Pękalskiego dokonało się między dwiema burzami wojennymi. Jego życie przeminęło z wiatrem — nie przeminęło jednak to, czego dokonał jako artysta, malarz i pedagog.

Od roku 1922, gdy wyszedł z wojska, zamiłowany kawalerzysta, kawaler orderów za waleczność, aż po rok 1944, kiedy zginął tragiczną śmiercią zamordowany przez Niemców na Czerniakowie — lata te poświęcił Pękalski nieustannej pracy dla Sztuki.

Jego stosunek do niej był zawsze entuzjastyczny i szlachetny. Uczył się dobrego malowania ciągle, przez całe swe niedługie życie, uczył się gorąco, żarliwie, całą siłą swej szlachetnej i wrażliwej duszy.

Za jedno ze szczytowych jego osiągnięć artystycznych uważać należy prace konserwatorskie i dekoracyjne na Wawelu. Do początkowego stadium prac konserwatorskich, w zakresie polichromii, przystąpił L. Pękalski mając już za sobą doświadczenie wyniesione ze współpracy z prof. Trojanowskim na zamku w Lublinie. Podchodził on do tego rodzaju zadań, czy chodziło o prace konserwatorskie, czy też o własne kompozycje polichromiczne, zawsze z punktu widzenia zadania malarskiego. Posiadając wyjątkową intuicję technik ściennych miał też wielkie poczucie koloru, kontrastów barwnych, jasnych, czytelnych i subtelnych. Jego kolor zawsze „trzymał się" ściany, nie przeciążając jej. Rysunek — stanowczy, dobrze charakteryzujący, lecz ani suchy, ani pedantyczny.

Wawelskie fryzy Pękalskiego (rekonstruowane i własnej kompozycji) obiegały ściany sal jak szarfy gobelinu lub lekko spłowiałe pasy słuckie. Ornamentyka stropów kasetonowych, wykonana według jego projektu, robi wrażenie już spatynowanych, lecz pełnych życia barwnego dywanów. Jest ona przy tym tak znakomicie



L. PĘKALSKI — ZE SZKICOWNIKA, 1914



L. PĘKALSKI — ZE SZKICOWNIKA, 1914

wyczuta i wyrażona, iż łączy się wspaniale z fragmentem architektonicznym i tworzy obiekt doskonałości artystycznej. Miał Pękalski wielki dar wyczucia natężenia kolorów, ich skali, w tak trudnym zadaniu, jakim jest rekonstrukcja stylowa, oparta na własnej kompozycji, instynkt malarza zadziwiający i rzadki. Nic z pedanterii, formalistyki i suchości. Również głębokie zrozumienie rysunku i rytmu ornamentyki. Prace wawelskie są wspaniałym przykładem pełnego trafności i talentu rozwiązania trudnego problemu. Dopomogła mu w tym zadziwiająca inteligencja, z jaką czerpiąc z pozostałych wzorów umiał wczuć się i opanować styl form i koloru danej epoki. Kierowała Pękalskim przy tej pracy jego niezawodna intuicja rasowego malarza,

L. PĘKALSKI — KOMPOZYCJA (olej)





L. PĘKALSKI — FRAGMENT FRYZU WAWELSKIEGO

a szczery i głęboki stosunek, jaki miał do swego dzieła, kazał mu przeprowadzać szereg studiów nad pokrewnymi formami plastycznymi. Znajomość literatury współczesnej, dotyczącej tematów kompozycji, studia historyczne, literatura wojskowa, kostiumologia, szereg kopii i rysunków z późnego gotyku i renesansu, wszystko to pozwoliło mu z całą lekkością i swobodą operować elementami stylowymi.

Historia wojen i bitew oraz pamiętniki żołnierskie interesowały go wyjątkowo. W swym fryzie „Bitwa pod Orszą" był autentycznym batalistą, znającym wojnę człowiekiem, który własnymi oczami oglądał ją bez szychu i fanfaronady, lecz pełną trudu, głodu i krwi, zawadiactwa i humoru. Lubiąc opowiadać swe przeżycia wojskowe, czasem z ironią, często z humorem, traktował Pękalski wojnę jak wielką przygodę niepozbawioną bohaterstwa, bólu i ofiar. I dlatego malując fryz orszański, nie szedł na kompromis wykonania obcego sobie tematu. Lubił i znał tę „zabawę", a realizował w swej pracy z bezkompromisowością rasowego malarza. Wśród licznych, z pietyzmem zbieranych reprodukcji, obok książki o Cezanne'ie, znajdowało się pamiętnik wojaka lub historię słynnej bitwy. Pamiętam, że ulubioną jego książką były „Pamiętniki Paska", pamiętam też jego żywe opowiadania o swoich i cudzych przygodach wojennych i o koniach, tych nieodstępnych towarzyszach żołnierskich. Konie lubił nie „kossakowskie" ale właśnie te szkapy kawaleryjskie, które towarzyszyły ludziom w ich trudzie i często marły z ludźmi. Z jakim smutkiem mówił kiedyś o tym, że za czasów wojen Jana Kazimierza, dzięki wczesnym mrozom, padło dwanaście tysięcy koni. Wspominam te zainteresowania Pękalskiego, gdyż charakteryzują one jego żywy temperament i gorący stosunek do wszelkich przejawów życia zbiorowego jak również życzliwość i ciepło zabarwiające każdy kontakt z kolegami, uczniami i przyjaciółmi. Takim czującym i szlachetnym był w swej sztuce, jakiekolwiek były jej osiągnięcia.

Oscylując pomiędzy malarstwem ściennym a stalugowym traktował to ostatnie jako laboratorium, gdzie z większą swobodą mógł się zajmować problemami czysto malarskimi. W swych studiach Pękalski nie odrywał się od natury; jej blask ożywiał wszystkie jego prace. Jeden z nielicznych, umiał wiązać zdobycze malarstwa stalugowego z koncepcjami polichromicznymi.

Wracając raz jeszcze do omówienia stropów i fryzów wawelskich chcę zwrócić uwagę na mistrzostwo zsynchronizowania elementów rysunkowych, malarskich i stylowych z wnętrzem architektonicznym. Wawelskie prace Pękalskiego mogą być tego wzorem i szkołą dla innych. Już same proporcje elementów opartych na tradycji mogą kształcić inteligencję artystyczną przy każdym innym zadaniu polichromicznym. Od wielu lat istniejący, obecnie znów aktualny, jest problem współpracy architektury i malarstwa; problem mający na celu nie tylko formalne uzgodnienia, a stanowiący drogę do upowszechniania sztuki. Działanie tego rodzaju współpracy jest silne, gdyż dzieło takie nabiera pełniejszej formy, natomiast zasięg działania sztuki użytkowej, bez podbudowy tej współpracy artystycznej, daje wynik słabszy i często zawodny. W nowej problematyce współpracy architekta, malarza i rzeźbiarza kryje się wielkie bogactwo nowych osiągnięć — może nawet bez precedensów. Jednym z nielicznych pionierów tego zagadnienia był Leonard Pękalski — wyczuwając możliwość współdziałania tych dziedzin sztuki w ich najczystszych formach. Synchronizacja zjawisk dynamicznych jest zawsze naturalna — twierdził. Idee te wpajał w swych uczniów.

★

Życie człowieka mija z wiatrem, burzą, z jego zgrozą i bohaterstwem; mija z wiosną, jesienią, światłem i słońcem. Nie mija tylko to, co człowiek zdziała ludzkiego dla ludzi.





XVIII DYNASTIA — PODWÓJNY POMNIK
(MUZEUM W KAIRZE)

KSAWERY PIWOCKI

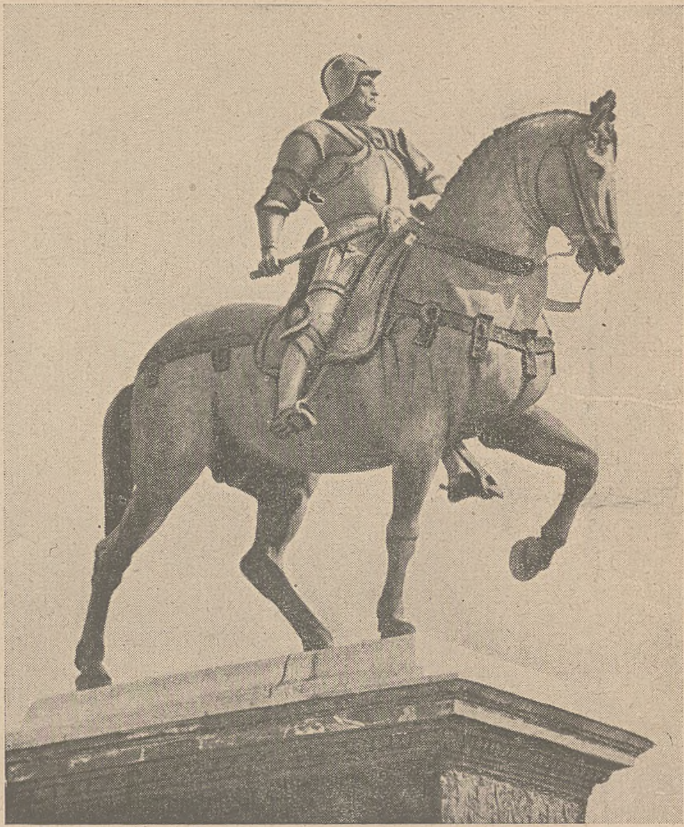
POMNIKI

Zalążki rzeźby pomnikowej zjawiają się wówczas, gdy człowiek zaczął marzyć o przedłużeniu swego życia poza jego fizyczny kres, gdy uświadomił sobie swą odrębność od otaczającej go — a przemijającej przyrody, gdy jej się przeciwstawił. Narodziny pomnika zbiegają się zatem z narodzinami indywidualności i jej mocy, co oczywiście było ongiś udziałem tylko jednostek najpotężniejszych społecznie. Nie jest więc przypadkiem, że w kulturach prymitywnych rzeźba pomnikowa schodzi się z rzeźbą nagrobkową czy grobową, a w dalszym rozwoju przybiera charakter plastycznej propagandy, grożącej współczesnym i potomnym siłą wzniesionego na jej piedestał indywiduum. Chęć przedłużenia swego bytu, bodaj pamięci o nim — lub też trwałego oddziaływania na wyobraźnię bliźnich, ciągłego przypominania im jakiejś jednostki lub idei — są po dziś dzień istotną przyczyną powstawania pomników.

Namiętna chęć utrwalenia indywidualnego bytu, cechująca całą kulturę egipską, pozostawiła w niezliczonych grobowcach faraonów i możnowładców ogromną ilość posągów. Duszy zmarłego, odwiedzającej grób, miały one uprzytamniać indywidualne jej rysy, a równocześnie trwałością materiału i spokojną niezmiennością kształtu — zapewnić jej wieczny byt. Toteż rzeźby te w przedziwny sposób umieją łączyć indywidualne rysy zmarłych potentatów ze stereometryczną powagą nieprzemijającej monumentalnej formy. Starożytni Egipcjanie studiowali zarówno postaci w pozycji siedzącej jak i stojącej, oraz sposoby wiązania ich z oparciem czy piedestałem. To jeszcze nie pomniki w dzi-



MAREK AURELIUSZ, RZYM, KAPITOL

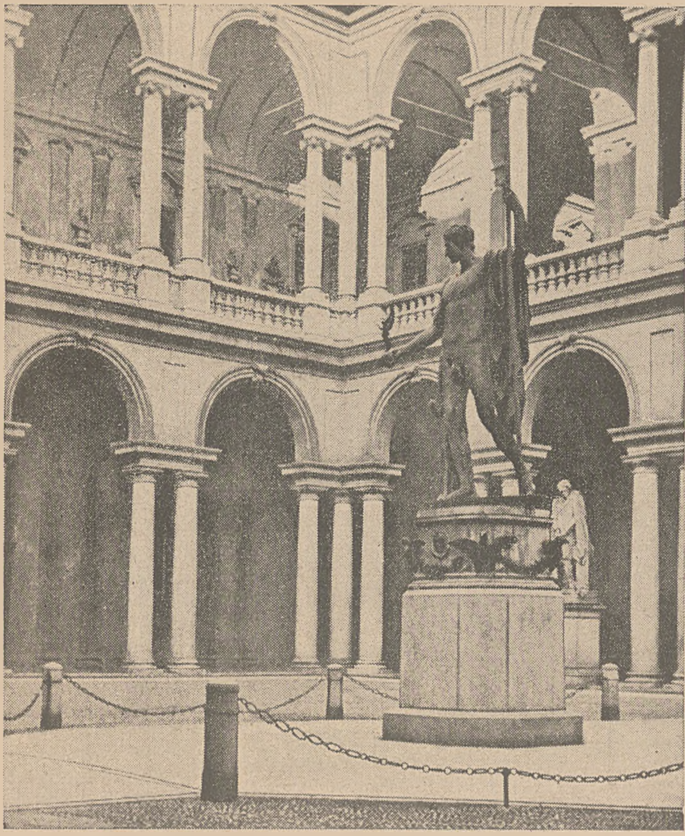


VERROCCHIO — COLLEONI, WENECJA

siejszym rozumieniu, ale niewątpliwie zalążki tej gałęzi rzeźby. Już od połowy drugiego tysiąclecia przed Chrystusem — w epoce Nowego Państwa — obok posągów grobowych pojawiają się kolosalne statuy faraonów u wrót świątyń, przypominając potęgę fundatorów, jak na przykład kute w skale postaci Ramzesa II w Abu Simbel oraz zaczątki abstrakcyjnych form rzeźby pomnikowej: obeliski, których napisy przekazują przyszłym wiekom ideę ich wzniesienia. Pomniki te, wyprowadzone na światło z cieniów grobowych komór — umieli już ci antyczni artyści planowo ustosunkować do otoczenia, układając je w uporządkowane szeregi przed świątyniami lub też stawiając je centralnie u ich wrót.

W plastyce starożytnej Grecji stelle nagrobne nie odgrywały większej roli, wcześnie natomiast poczęto stawiać posągi nie tylko bogom, ale i bohaterom, za jakich uważano zwycięzców olimpijskich. Najwybitniejsi mistrze: Myron, Poliklet czy Lizyp tworzyli tego rodzaju pomniki, dochowane niestety do naszych czasów jedynie w późnych kopiach. Jest rzeczą charakterystyczną, że w herosach swych Grecy nie czcili indywidualnych ich rysów, lecz wcielali ich w bryły abstrakcyjnej w swej istocie piękności. Zburzyli więc stworzoną przez Egipcjan równowagę między jednorazowym kształtem uwiecznionego w pomniku indywiduum i plastycznym jego przekazem.

Dylemat ten podjęła sztuka rzymska. Władcy imperium obejmującego cały ówczesny, wielojęzyczny, cywilizowany świat zachodni podjęli zupełnie świado-



BANDINI GIOVANNI — FERDYNAND I W LIVORNO



CANOVA — POMNIK NAPOLEONA W MEDIOLANIE

mie ideę pomnika jako propagandy kultu władzy. Cechy indywidualne cesarza — rzymski, żywy zmysł rzeczywistości każe przekazywać potomnym, ale coraz bardziej przesłania je konieczność tworzenia plastycznego symbolu widomej w cesarzu idei jedności olbrzymiego państwa. Cesarz August, jeszcze kapitoliński Marek Aureli — prawzór tylu późniejszych konnych posągów wodzów — posiada charakter indywidualny, coraz częściej jednak wysuwa się na czoło zagadnienia rzeźbiarskiego formę krystaliczną kolumny, na której szczycie cesarz ledwie jest już dostrzegalny dla oczu tłumu, a której płaskorzeźby opowiadają o czynach oręża rzymskiego. Taki był sens zarówno nieistniejącej kolumny Nerona w Moguncji jak kolumny Trajana i Marka Aurelego na forach rzymskich. Rzym znalazł jeszcze inną formę monumentu: łuk triumfalny—kształt architektoniczny, a więc abstrakcyjny, z którego znika zupełnie figura samego władcy. Pomniki swoje ustawiali rzymianie w urbanistycznie pomyślanych zespołach, na forach. Omawiane więc dzieła są już pomnikami w dzisiejszym tego słowa znaczeniu. W ten sposób sztuka rzymska ma w dziejach rzeźby pomnikowej decydującą pozycję; ustaliła dla niej szereg schematów kompozycyjnych, jak łuk, kolumna, konny posąg wodza, świadomie postawiła zagadnienie stosunku rzeźby do otoczenia i wreszcie nauczyła — wskutek swego propagandowego charakteru — łączyć z samym pomnikiem opowiadanie o czynach władcy w formie płaskorzeźb obiegających kolumny lub pełzających po zboczach łuków, czy też alegoryj patrzących na widza ze



BONDINELLI — GIOVANNI DELLA BANDE NERE WE FLORENCJI

VERROCCHIO — POMNIK COLLEONIEGO W WENECJI





KOLUMNA TRAJANA — RZYM



PLAC VENDÔME — PARYŻ

szczytów tychże łuków. Te schematy i te nawyki będą dotąd towarzyszyć — aż po dzień dzisiejszy—dalszemu rozwojowi monumentu.

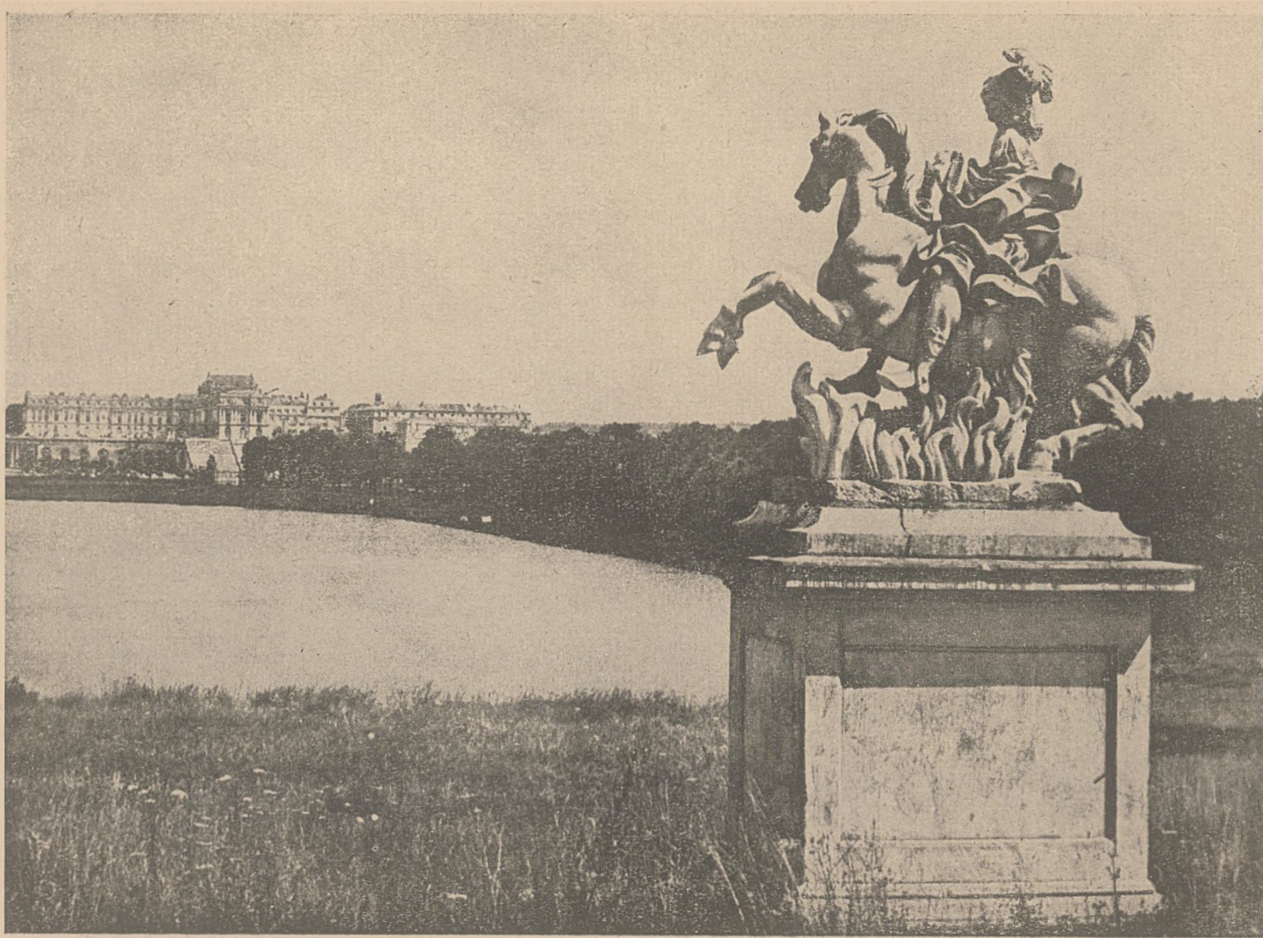
Nieśmiertelna dusza chrześcijanina radośnie wyzwala się z więzów wzgardzonego ciała — toteż sztuka średniowieczna nie myśli długie wieki o uwiecznieniu nieważnych cech indywiduum. Równocześnie luźny charakter ówczesnych tworów państwowych nie sprzyjał budowie pomników jako symbolów władzy. Dopiero zwolna, gdzieś od XIII w. budzi się tęsknota do własnej osobowości, a krzepnące organizmy państwowe zaczynają też pożądać zewnętrznych, widomych odznak swej potęgi. Najpierw — tak jak w antyku — pojawia się plastyka nagrobkowa, znana już od XIV w. także na ziemiach polskich. Zmarli królowie, świeccy i duchowni możnowładcy otrzymują coraz bardziej indywidualne rysy twarzy, a w dwukondygnacjowych francuskich nagrobkach gotyckich ponad leżącymi figurami zjawiają się na górnej płaszczyźnie ich klęczące sobowtóry. Postaciom głównym towarzyszy coraz większy orszak: widzimy alegorie władzy, cnót, śmierci, a wokół tumby i cokołu gromadzą się płaczkowie. Wspominam o tych szczegółach dlatego, że gadatliwy ten dwór został później przeniesiony do właściwych już, stojących w plenerze pomników, gdzie głosy jego — dosłyszalne pod sklepieniem kościoła — stają się niezrozumiałe, jakby się gubiły w przestrzeni.

Renesans włoski studiuje najpierw możliwości przystosowania rzymskich wzorów konnego monumentu do potrzeb uczczenia dumnych kondotierów. W roku 1453





BOURDELLE — POMNIK MICKIEWICZA, PARYŻ



BERNINI — POMNIK LUDWIKA XIV — WERSAL

powstaje w Padwie pomnik Gattamelaty Donatella, w latach 1480 — 93 w Wenecji Colleoni Verrocchia, dokończony przez Leopardiego, na przełomie XVI w. Podobne zagadnienia nasuwają się Leonardowi da Vinci przy projektach pomnika Franciszka Sforzy i marszałka Trivulzia w Mediolanie. Artyści włoscy rzucają rumaki wodzów na starannie przemyślane w każdym szczególe cokoły, a silnie realistycznie potraktowane postaci bohaterów osadzają na potężnych bryłach koni. Leonardo w jednym ze swych projektów próbuje wspiąć rumaka do skoku, który to schemat podejmie kiedyś z upodobaniem rzeźba barokowa. W XVI i XVII wieku każde niemal miasto włoskie otrzymuje pomnik. Spotykamy postaci stojące, jak Bandiniego Ferdynand I Medici w Livorno, na którego cokole prężą się brązowi niewolnicy Tocci — albo siedzące, jak na poważnym pomniku Bandinellego, przedstawiającym Giovaniego della Bande Nere we Florencji. Spotykamy również figury stojące na kolumnach, jak na przykład w pierwszym pomniku polskim, kolumnie Zygmunta III, wzniesionej na zlecenie Władysława IV. Rzeźbiarze renesansowi dzieła swe ustawiali na placach często jeszcze średniowiecznych, o ustalonej zabudowie. Jest rzeczą zdumiewającą, jak umieli oni wyważyć proporcje pomnika do całości placu — najczęściej niewielkiego — i wysokości jego zabudowy. Unikali przy tym układów centralnych i osiowych, a pomnik ustawiali raczej w przedłużeniu przekątni dominaty architektonicznej placu. W położeniu tym pomnik przestaje konkurować z bryłą gmachu, a uzyskuje autonomiczną

wymowę plastyczną i urbanistyczną. Inaczej dzieje się w epoce baroku. W wielkich, podjętych wówczas w wielu miastach Europy koncepcjach urbanistycznych pomnik dostaje z góry uplanowane miejsce, a czasem do pomnika dokomponowuje się całe otoczenie, jak na placu Vendôme w Paryżu. W latach 1686 — 99 wzniósł tu Girardon pomnik Ludwika XIV, zniszczony w czasie Wielkiej Rewolucji, do którego architekt Mansart dobudował całe otoczenie. Dziś stoi tu kolumna Napoleona. Ulubionym także motywem kompozycyjnym jest w tym czasie zanurzenie monumentu w zieleń olbrzymich parków, jak w wersalskim wspinającym się na rumaku Ludwiku XIV Berniniego. Ogromna ilość pomników powstaje we Francji za Ludwika XIV i XV. Coysevox, Guerin, Girardon, Lemoyne, Bouchardon

BOURDELLE — ALVEAR — BUENOS AIRES





RUDE — POMNIK NEY'A — PARYŻ

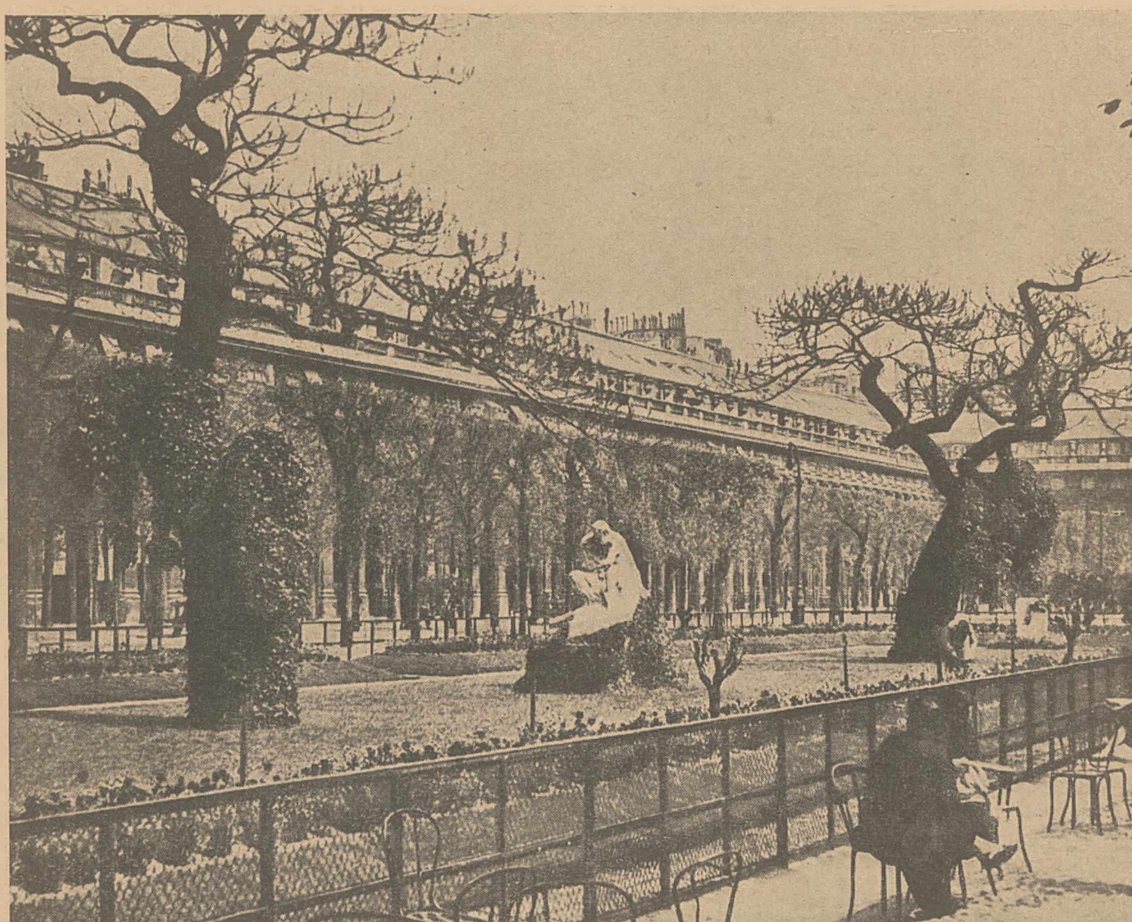
służą swymi konnymi lub stojącymi pomnikami królów propagandzie absolutnej władzy monarszej. Najbardziej znanym w Europie pomnikiem z tej epoki jest Falconeta Piotr Wielki (1766 — 78) w Leningradzie, na którym rumak cara zrywa się do skoku z olbrzymiego granitowego głazu.

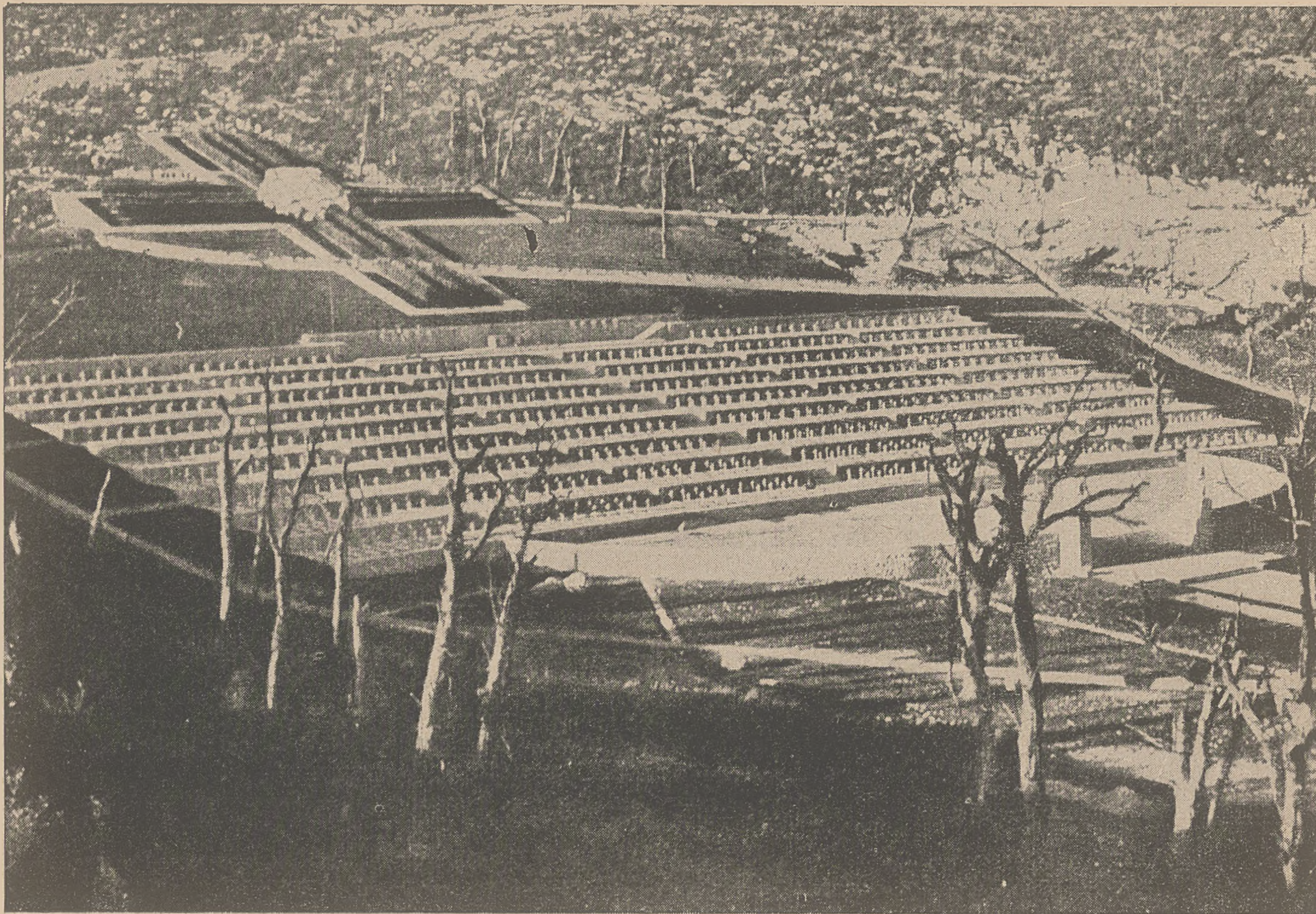
Jeszcze raz do wzorów rzymskich nawiązują monumenty epoki napoleońskiej, że przypomnę oparty na posągu Augusta pomnik Napoleona Canovy w Mediolanie, naśladownictwo rzymskich — kolumnę Napoleona na placu Vendôme lub pomnik konny księcia Poniatowskiego Thorwaldsena w Warszawie, prawie kopię Marka Aurelego. Nieco później skończono łuk triumfalny na placu Gwiazdy w Paryżu. Wiek XIX zasypał miasta całego świata wielką ilością monumentów stawianych

na wszystkich placach i skwerach, coraz demokratyczniej, nie tylko królom i wodzom, ale artystom, uczonym, wreszcie burmistrzom. Trudno tu wymieniać, choćby w jakimś wyciągu, niezmierne ilości rzeźbiarzy różnych narodowości wznoszących te pomniki. Na ogół nie wnoszą one żadnych nowych myśli plastycznych, ani nie stwarzają nowych schematów kompozycyjnych. Pseudoklasycyzm początku XIX w. poczyna się coraz bardziej zbliżać do naturalizmu, najpierw przez studium ruchu jak u Rude'a, by ugrzęznąć wreszcie w potopie drobnych szczegółów np. w Zotta pomniku Goldoniego w Wenecji. Indywidualny, jednorazowy wyraz osobowości gubi się zwolna w studium tych drobiazgów, a obsiadające cokoły gromady figur alegorycznych, mających coś wyjaśniać — zaciemniają do reszty sens plastyczny dzieła. Takim jest na przykład Rochet Don Pedro w Rio de Janeiro z roku 1862, Vercingetorix Bartholdiego w Clermon Ferrand (1870), Falguiera Lafayette w Waszyngtonie, nie mówiąc już o pomnikach berlińskich lub wielu polskich. Pewną nowością— nie plastyczną, lecz tematową — są pomniki stawiane nie ludziom, lecz ideom oderwanym, należą tu Dalou „Triumf Republiki", liczne „Monuments aux morts", Bourdella „Monument aux mineurs", Landowskiego „Monument de Victoire" w Chemin des Domes i inne. Abstrakcje personifikowano w alegoriach, nie umiejąc znaleść dla nich ekwiwalentnego kształtu plastycznego.

Nawrót do istotnych poszukiwań formalnych, nowych i niezużytych można łączyć z działalnością Rodina (Victor Hugo w Paryżu, Balzac), szukał nowego stylu romantyczny Bourdelle (Alvear w Buenos Aires, Mickiewicz w Paryżu), wreszcie Maillol (w projekcie pomnika Blanqui). Usiłowania te idą w kierunku znalezienia formy, która by nie opowiadała, lecz wprost wyrażała odwieczny sens pomnika: w monumentalnym, nieprzemijającym kształcie uchwycenie wyrazu indywidualnego zjawiska.

RODIN — POMNIK VICTORA HUGO — PARYŻ





ARCH. W. HRYNIEWICZ I ARCH. J. SKOLIMOWSKI—WIDOK OGÓLNY CMENTARZA POLSKIEGO NA MONTE CASSINO

MAREK LEYKAM

O POMNIKACH

Pomnik. Monument. Pomnieć, pamiętać, wspominać. Ku pamięci. Pomnik, to znak widomy, który ma przypominać, narzucać wspomnienia. Ma mówić o człowieku, o ludziach, o ludzkich czynach i osiągnięciach. Wspominać ma o wartościach społecznych, politycznych, państwowych, narodowych czy ogólnoludzkich. A jeśli o osiągnięciach naukowych czy artystycznych, to zawsze w ramach społecznych. Ma mówić o osiągnięciach szczególnie wartościowych dla tych, którzy właśnie pomnik mijają.

Jesteśmy teraz świadkami przekształcania się koncepcji pomnika. O ile dawniej był to zawsze pomnik mówiący jedynie o człowieku, o twórcy, królu, wodzu, bohaterze, o jednostce, i bywał stawiany własnym sumptem przez tę jednostkę jeszcze za życia lub przez następców rodowych czy politycznych — to dziś pomnik widzimy od strony społecznej. Widzimy jako wartość wspólnoty, jako wyraz osiągnięć człowieczeństwa. Rozumiemy jako wyraz wdzięczności mas dla twórcy, bohatera czy uczonego, jako kamień milowy osiągnięć wspólnoty w rozwoju, w zjednoczonym wysiłku.

W takim ujęciu następuje odrealnienie osoby, postaci, a pomnik staje się symbolem. Przestaje być grobem, jakim był poprzez wieki. Uświetnieniem naziemnym i widomym miejsca, gdzie żył i tworzył bohater.

Pomnik zrodził się z czci, z chęci uczczenia człowieka, z chęci unieśmiertelniania go masywem ciężkich i trwałych materiałów. Dlatego tak często wznoszono podobiznę ludzką.

Szczególny wyraz odrealniania dawnych pojęć widzimy w odrealnieniu grobu w Grobie Nieznanego Żołnierza.

Stoimy tu bowiem przed prawdziwym grobem, przed płytą, pod którą spoczęły prochy jednego z milionów. Ale prochy nieznane. Grób jednostki urasta tu do symbolu tysięcy, do symbolu milionów grobów — przestaje być tym samym grobem tego jednego, który legł pod płytą — bezimienny. Będąc grobem przestaje nim być równocześnie.

Pomniki wznoszone ku chwale jednostki tracą cechę nagrobną, cechę personifikacji. Odpada przyczyna wiernego przedstawiania postaci.

Pomniki budowane po upływie dziesiątków lat od śmierci bohatera zmieniają jego postać. Czasem powtarzają formy z otaczającego świata, z okresu, w którym rzeźba jest tworzona, upodobniając bohatera do postaci współczesnych budowie pomnika.

Upodobniając ubraniem i gestem więcej do współczesnych niż do wspomnień o zmarłym. Dzieje się to dlatego, że bohater żyje jedynie we wspomnieniach żywych twórców pomnika. Stąd częściej pomnik, wyrastając ze wspomnień, wyrasta z legendy. Wyrasta ze skrótów w tych coraz szczuplejszych wspomnieniach. Wówczas rzeźbie narzuca się jeden jedyny wyraz. Symboliczny, reasumujący całość wkładu twórczego. Poprzez jeden okrzyk, poprzez monumentalizowanie jednego czynu czy słowa.

Przekształca się wówczas cała postać w wypowiedź syntetyczną i symbolistyczną, w wypowiedź legendy.

Forma, tak kształtowana, jest już świadomie budowana inaczej, jest świadomie niepodobna do postaci uczczonego. Taka wypowiedź, jeśli jest trafna, silna i zgodna z odczuciem legendy — najłatwiej jest adoptowana, przyjmowana przez rzesze i wrasta w świadomość mas na zawsze. Odtąd żywą i prawdziwą jest ta nowa forma bohaterska, a nie ta dawniej prawdziwa forma cielesna. Niewątpliwie bliższy jest Polakom Ks. Józef z cokoła na Placu Saskim od łysego i wykwintnego Księcia Pepi w eleganckim uniformie. Podobieństwo czoła, oczu i nosa, uśmiechu czy zgarbienia nie decyduje o istocie, o wartości pomnika. O istocie tej decyduje tylko nastrój narzuconej ekspresji.

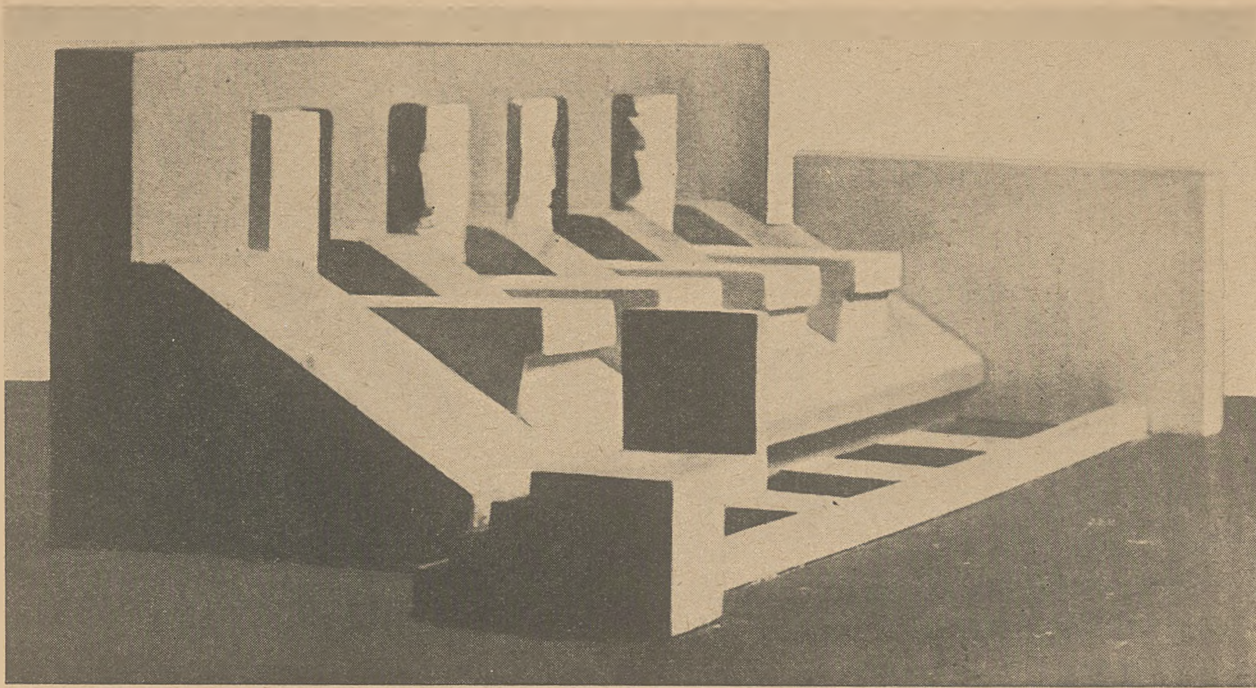
Pomnik współczesny daje pojęcie o człowieku czy o jego osiągnięciach poprzez sprawy wyrastające nie z człowieka, ale z wyników jego akcji, z przyczyn leżących poza jego fizyczną osobowością.

Patrząc na zagadnienie pomnika od strony tematycznej, w naszych pojęciach współczesnych winniśmy szukać wypowiedzi mówiących o wartościach ogólnych, ogólnoludzkich czy społecznych.

Pomnik ma teraz przypominać pewne koncepcje, pojęcia, wartości, wkłady, osiągnięcia, winien poruszać wyobraźnię przechodnia, przyciągnąć jego myśli, powodować je.

Czy tym są dla nas rzeźby zazwyczaj zadumanych panów, zamarłych na cokole w tragicznym najczęściej geście ugiętego ciała i napiętych rąk?

Nużą tylko stałą jednakowością jedynego i tak często gwałtownego ruchu. Śmieszą często karykaturalnością tego gestu czy staromodnością kroju szat. Męczą. Cza-



ART.-RZEŹB. AURICOSTE, ARCH. M. DE CRAAT I J. BOSSU—POMNIK PUŁK. FABTEN

sem wiążą się z naszą świadomością, ze wspomnieniami miejsc szczególnie drogich i wchodzą do serc jako coś bliskiego, ale nie z racji swych wypowiedzi artystycznych, jedynie z innych racji sentymentalnych.

Szukając wyrazu, szukając odpowiedzi na to pytanie, przyczyny, która dyktuje budowę, fakt wznoszenia pomnika, rzeźbiarz chcąc wypowiedzieć ten wkład twórczy, który stanowi przyczynę — szuka go w geście, w ruchu. Bo jakże inaczej wypowiedzieć w rzeźbie figuralnej męczarnie poety, poryw aktora, bohaterstwo wodza? Czasem udaje się tę wypowiedź uzyskać poprzez zwartą bryłę, poprzez lekkie schylenie i zwarcie ciała. Wówczas jakaś tajemnica skupienia snuje się dokoła posągu. Tajemnica, która jednak nie daje odpowiedzi na te różnorodne hasła, dla których wznoszone są pomniki. Środki artystyczne są aż nazbyt skromne, a obawa przed krzykliwością afisza onieśmiela rękę twórcy. Wypowiedź jest ograniczona. Rozerwanie kompozycji gestem, zmasowaniem szeregu postaci jak w malarstwie tematycznym — przynosi odpowiedź nieczytelną lub przez zbyt wyraźne wykrzykiwanie hasła — nużącą. Przez swą statyczną zawsze jednakowość — martwą.

Od dawna uciekano od posągu do form architektonicznych, do budowy łuków triumfalnych, do wznoszenia kolumn. Ale w każdym wypadku starano się o wyraźne i całkowite powiedzenie wszystkiego. Nie o poruszenie myśli i wyobraźni widza, nie o pozostawienie mu pola dla jego własnych porywów na tle niedokończonej symfonii.

Tu tkwi inność naszej epoki, w której dla widza stawiając pomnik, dla niego właśnie winniśmy kompono-



A. ZAJCEW — SZKIC ARCHITEKTONICZNY

wać. Nie trzeba koniecznie pokazywać mu postaci mniej lub więcej podobnej i z wyjaśniającymi atrybutami, nie trzeba dostateczności gestu, aby wywołać u widza właściwe doznanie.

Widz winien przeżyć w sobie to, co dotychczas pokazuje mu się jak na plakacie, to, co zwykle zbyt zawiłe i nieuchwytne, i tak nie daje się wypowiedzieć do końca i całkowicie.

To nie sprawa rzeźby ekspresyjnej czy impresyjnej, ale dzieła, które narzuci ekspresję. Dzięki któremu widz ekspresję przeżyje. Stąd nie istotna jest w pomniku sprawa figury i podobieństwa, naturalizmu i realizmu, zwłaszcza dziś, gdy wraz z malarstwem rzeźba odbiega od przedmiotu. I może rzeczywiście ma rację P. Descarques, gdy pisze w „Arts": „czyż mamy wnioskować o wszechpotędze psychologii w sztuce polskiej?"

Wydaje się, że pomnik powinien tak przemawiać, grać taką formą, aby budzić wspomnienia poprzez asocjacje.

Zmieniła się również i gra urbanistyczna pomnika. Dawniej, stał zazwyczaj na placu pośrodku miasta. Z boku kształtując podział wolnej przestrzeni lub pośrodku na osi wielkiej arterii. Dominował lub dzielił plac. Dziś koncepcja placu uległa zmianie, z miejsca zebrań, spotkań, spacerów, z salonu zmienił się w rozdział ruchów szybko mknących pojazdów. Pomnik nie może już tu dłużej przeszkadzać. Nie może być zawadą w tym szybkim ruchu. Jest już niepotrzebny, nieoglądany. Tkwi poza uwagą pośpieszających ludzi. Narzuca się oczom jedynie jako szybko mijana przeszkoda. Nie zdąży obudzić myśli u śpieszących się i tylko w rzadkich wypadkach może pozostać nadal jako memento, jako stałe i groźne przypomnienie.



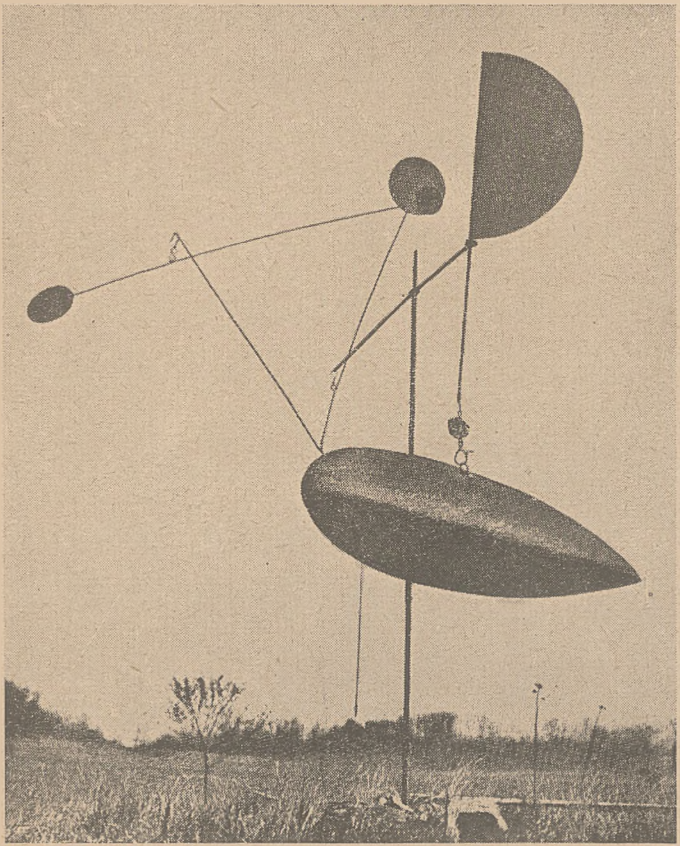
MAX BILL — CIĄGŁOŚĆ

Pomnik powinien podążać za życiem społecznym do dróg spacerowych, do przestrzeni wypoczynkowych, do parków i ogrodów, do ziemi. Tłem będzie tu cisza i zieleń. Natura. Miejsce odpoczynku i skupienia. Pomnik wychodzi dziś z zatłoczonego miasta ku wolnym przestrzeniom, do ram naturalnych.

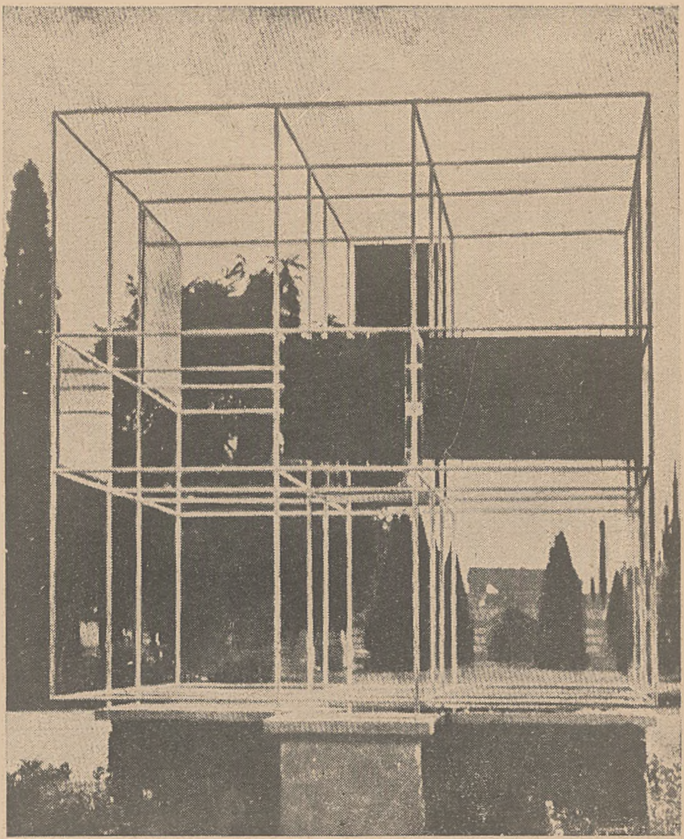
Odchodząc od tematu osobowego staje się jednocześnie jednym z elementów w krajobrazie wypoczynkowym. Tu może grać w ukryciu wśród kwiatów czy kwiatami, lub sylwetą na tle odkrytego nieba. Może grać sylwetą dziś zwłaszcza, gdy architektura przestrzenna zaczyna marzyć o wypowiedzi syntetycznej, organicznej, gdy tęsknić zaczyna do wyrazu sylwety i zwartej formy. Gdy architektura marzy o grze fakturalnej materiałów i gdy cieszy ją zwartość, masyw i ciężar kamienia. W rozproszonej kompozycji przestrzennej pomnik staje się akcentem skoncentrowanym, skupionym, sylwetowym, koncentrującym i skupiającym widza. Ustawiony w otwartym ogrodzie może jednocześnie szukać wypowiedzi korzystając z elementów ogrodowych. Może wprząc do swej gry zieleń i krzewy, kwiaty i pnącza, fontanny i wody, i bezfiguralny, kształtem nieliteracki, może dogłębiej pozwolić nam na przeżycia istotniej związane ze sprawą, dla której jest wznoszony, szukając drgnień wewnętrznych człowieka, a nie pychą narzuconej formy.

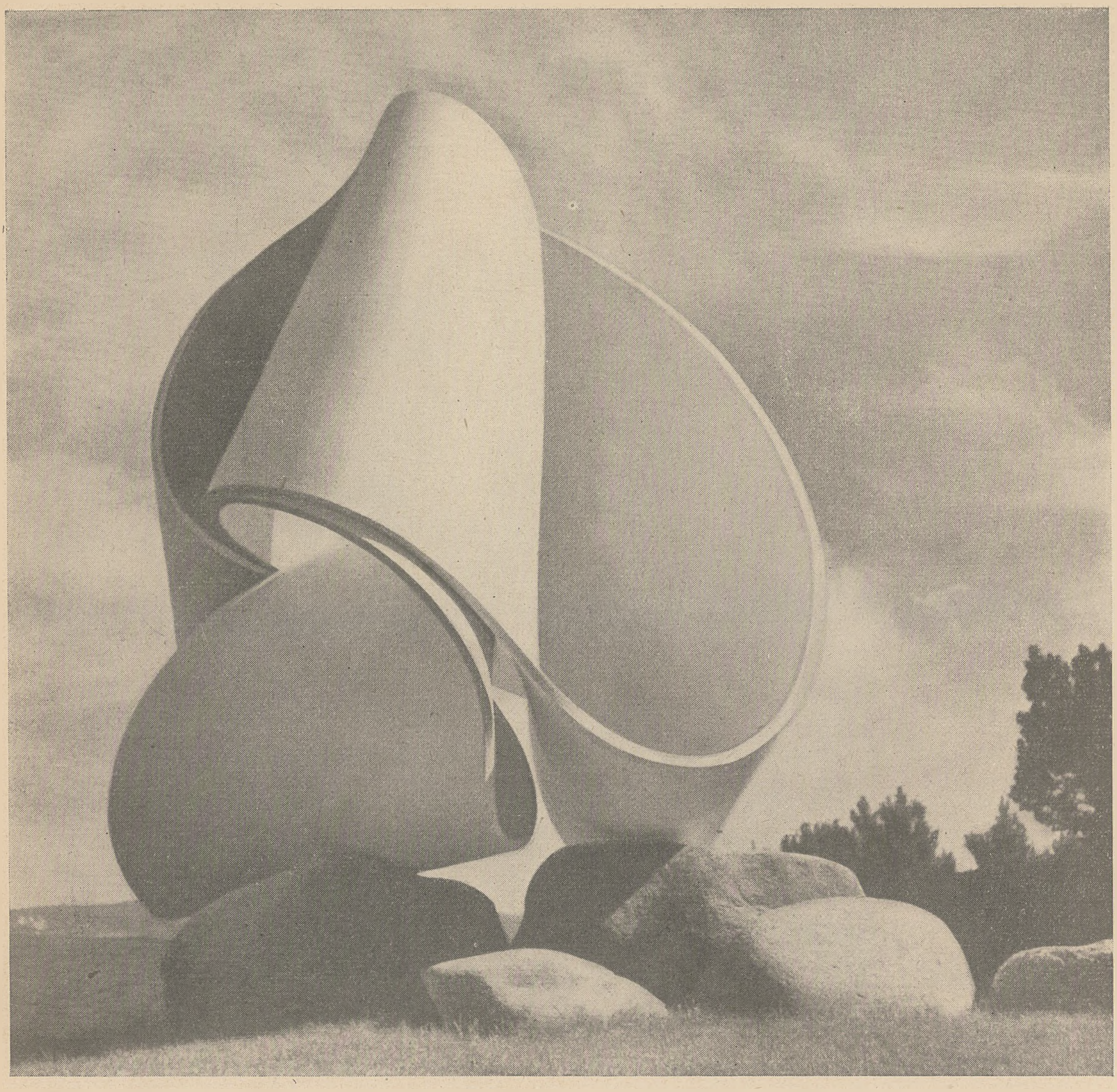
Pomnik buduje miłość i tą miłością powinien on mówić do człowieka.

A. CALDER I STEEL FISH, 1934



ARCH. L. BELGISIOSO, E. PERESSUTTI, E. ROGERS—POMNIK POLEGŁYCH





MAX BILL — CIĄGŁOŚĆ



KLEMENS MOLLI — ZYGMUNT III

JANINA GEBETHNEROWA

ZYGMUNT III NA ZIEMI

Kolumna Zygmunta III, jeden z najokazalszych zabytków przeszłości, przetrwała od 1644 roku do 1944, kiedy to podzieliła los innych zabytków warszawskich, niszczonych umyślnie przez okupanta. Strzaskana została kolumna, a posąg królewski powalony na bruk. Lecz pomnik, który był nie tylko drugim herbem stolicy, ale również jej symbolem, po wydźwignięciu miasta z gruzów stanie się jak dawniej nieodłącznym momentem plastycznym wskrzeszonego Starego Miasta.

Kolumna Zygmunta III była pierwszym z monumentów stolicy i jedynym z tego typu w Polsce. Pomniki kolumnowe wznoszono na przestrzeni wieków zazwyczaj dla upamiętnienia wielkich wydarzeń lub uczczenia zasłużonych ludzi, jak np. kolumna Trajana, Teodozjusza, we Francji pomnik Zwycięstwa na placu Vendôme, w Petersburgu Kolumna Aleksandra I. Około początków Kolumny Zygmunta powstały legendy. Myśl wystawienia jej przypisywano Władysławowi IV, tymczasem na rycinie z 1646 roku, znalezionej w połowie ubiegłego stulecia, znajduje się napis, na podstawie którego, o ile można wierzyć nadwornym technikom, już w 1608 roku król Zygmunt III polecił wykuć kolumnę w górach chęcińskich dwukrotnie wyższą niż później wystawiona. Ponieważ szpara biegnąca w połowie monolitu spowodowała jego przełamanie na dwie części, dało to podstawę do domysłów, że były wykonane dwie kolumny. Można przypuszczać, że król nosił się z zamiarem wystawienia pomnika dla uczczenia poległych w bitwie pod Guzowem 6 lipca 1607 roku i zwycięstwa, które utrwaliło jego rządy. Dlaczego zamysł królewski nie doszedł do skutku, trudno ustalić. Możliwe, że Zygmunt III liczył się z ewentualną niechęcią społeczeństwa do upamiętnienia bratobójczej walki, a może pęknięcie kolumny wpłynęło na odłożenie zamiaru wystawienia pomnika, który miał zaćmić wszystkie rzymskie. Dość, że dopiero w trzydzieści osiem lat później kolumna została wykorzystana przez królewskiego syna. Władysław IV bowiem powziął myśl uczczenia pamięci ojca, a może i faktu przeniesienia stolicy do Warszawy, przez wystawienie pomnika. Pierwszą pracą było przygotowa-

nie odpowiedniego placu, który został utworzony przez wykupienie i wyburzenie domków zbudowanych przed Zamkiem. Potem sprowadzono kolumnę z Chęcin drogą lądową i Wisłą, dużym nakładem trudu i w październiku 1643 roku ustawiono ją po odpowiednim oszlifowaniu. Następnego roku 15 maja odbyła się uroczystość ustawienia na szczycie kolumny królewskiego posągu, frapującego przez zmienione proporcje przystosowane do oglądania z dołu. Postać królewska została wykonana przez rzeźbiarza bolońskiego Klemensa Molli i odlana w metalu przez Daniela Thiema, konwisarza króla Władysława IV. Samego zaś montowania dokonał budowniczy królewski Konstanty Tencalla.

Kolumna została ustawiona na najwyższym punkcie Placu Zamkowego, osiem łokci koronnych od muru warownego, który opasywał jeszcze na ówczas stare miasto, i czterdzieści łokci od Bramy Krakowskiej. W dwa lata później nadworny rzeźbiarz Władysława IV, Wilhelm Hondius, wykonał okazały sztych, który wydał w Hadze w 1646 roku do spółki z Augustynem Lokcjuszem.

Pomnik królewski niejednokrotnie narażony był na zniszczenie. Pierwsze niebezpieczeństwo zagroziło mu wkrótce, bo już w czasie zdobywania stolicy przez Szwedów, i to nie tylko na skutek otrzymanych pocisków, ale również cichego zamysłu Karola Gustawa, który szukał pozorów dla zwalenia pomnika drażniącego dumę zdobywcy. W 1743 roku rozkazał August III zabezpieczenie i odnowienie kolumny. Zachował się z tego czasu wyjątkowo sumienny opis posągu króla, jak również wzmianka o stu dziurach spowodowanych szwedzkimi armatnimi i muszkietowymi kulami.

Król Jan III, troskliwy o zachowanie pamiątki kraju, wydał specjalny dokument, wyznaczający komisję w celu zabezpieczenia pomnika.

Na skutek wstrząsów od wystrzałów armatnich, które znów rozległy się na Placu Zamkowym w 1794 roku, Kolumna pochyliła się zwłaszcza od wierzchu słupa do jabłka na koronie. Naprawę podjęto dopiero w 1808 roku, dzięki troskliwości ówczesnego ministra Komisji Spraw Wewnętrznych Jana Łuszczewskiego, który obmyślił na to fundusze. Reparacja została powierzona arch. Józefowi Borettiemu.

Od tego czasu pomnik nie ulegał żadnym większym wstrząsom. Zmieniano tylko kilkakrotnie ogrodzenie z powodu zniszczeń, np. w 1827 roku usunięto kraty żelazne, a ustawiono słupy z ciosowego kamienia połączone żelaznymi łańcuchami. W okresie zakładania wodociągów powstał projekt upiększenia Placu Zamkowego wodotryskiem, który miał być równocześnie ozdobą pomnika. Plan tych robót sporządzony został przez H. Marconiego. Przy kolumnie zniesiono słupy ogrodzenia i stopnie, umocniono nadwątlony fundament, który z zewnątrz przechodził w kształt cokołu z czterema narożnikami, stanowiącymi podstawę dla czterech trytonów. Cokół został obłożony czerwonym piaskowcem z Nossowa, figury trytonów według modelu rzeźbiarza śląskiego Kissa odlane były w cynku i pobrązowane w fabryce Mintera. Uruchomiono je w 1855 roku, doprowadzając wodę z patery znajdującej się wówczas przed teatrem Wielkim. Nowe ogrodzenie stanowiła ozdobna balustrada z lanego żelaza.

Wszystkie te częściowe renowacje, przeróbki i upiększenia okazały się niedostateczne dla trwałego zabezpieczenia pomnika. W kilkadziesiąt lat później zaszła potrzeba generalnej reparacji, łącznie ze zmianą monolitu tworzącego kolumnę, gdyż dotychczasowy należał do gatunku okruchowców, łatwo podlegających wpływom zewnętrznym i wietrzeniu. Reskrypt Prezydenta Miasta Warszawy z dnia 1.IV.1885 roku powołał specjalną komisję dla orzeczenia, jakie środki należałoby przedsięwziąć, aby zabezpieczyć trwale pamiątkę narodową. W skład komisji weszli A. Sokolnicki, budowniczy guberni warszawskiej, E. Cichocki, budowniczy miasta Warszawy, W. Hirszel, również budowniczy, artysta rzeźbiarz Gundelach i właściciel zakładu kamieniarskiego J. Sikorski. Komisja skonstatowała potrzebę daleko idących reparacji, koszta obliczono na 17.500 rubli. W kilka miesięcy później dzięki działalności hr. Zawiszy i Ludwika Krasińskiego znalazły się potrzebne fundusze. Za pośrednictwem Bolesława Syrewicza firma wiedeńska „Union Baugesellschaft“ zawarła z Komitetem Zygmuntowskim dn. 26.VI.1886 roku kontrakt i wykonała roboty za cenę 27.000 rubli. Materiał użyty na kolumnę pochodzi z kopalni „Paveno“ z okolic Arony nad brzegiem jeziora Lago Maggiore. Inne części piedestału i górną część podstawy posągu wykonano z granitu „Mauthausen“ z okolic Linzu w Górnej Austrii. Materiał granitowy przygotowany i obrobiony zwieziono do Warszawy w styczniu 1887 roku, przy pomocy dziesięciu miejscowych kamieniarzy został on oszlifowany. Głównymi wykonawcami robót byli: Kaindl Jan, kierownik budowy, Berlotti Nicolo, kamieniarz i szlifierze: Debuoni Angelo, Ruvino Józef i Sanmichele Jan. Ze strony Komitetu czuwali nad budową Cichocki, budowniczy miasta Warszawy, i artysta rzeźbiarz Syrewicz Bolesław kierujący częścią artystyczną.

We wtorek 6 września 1887 roku posąg został ponownie wzniesiony na szczyt kolumny.

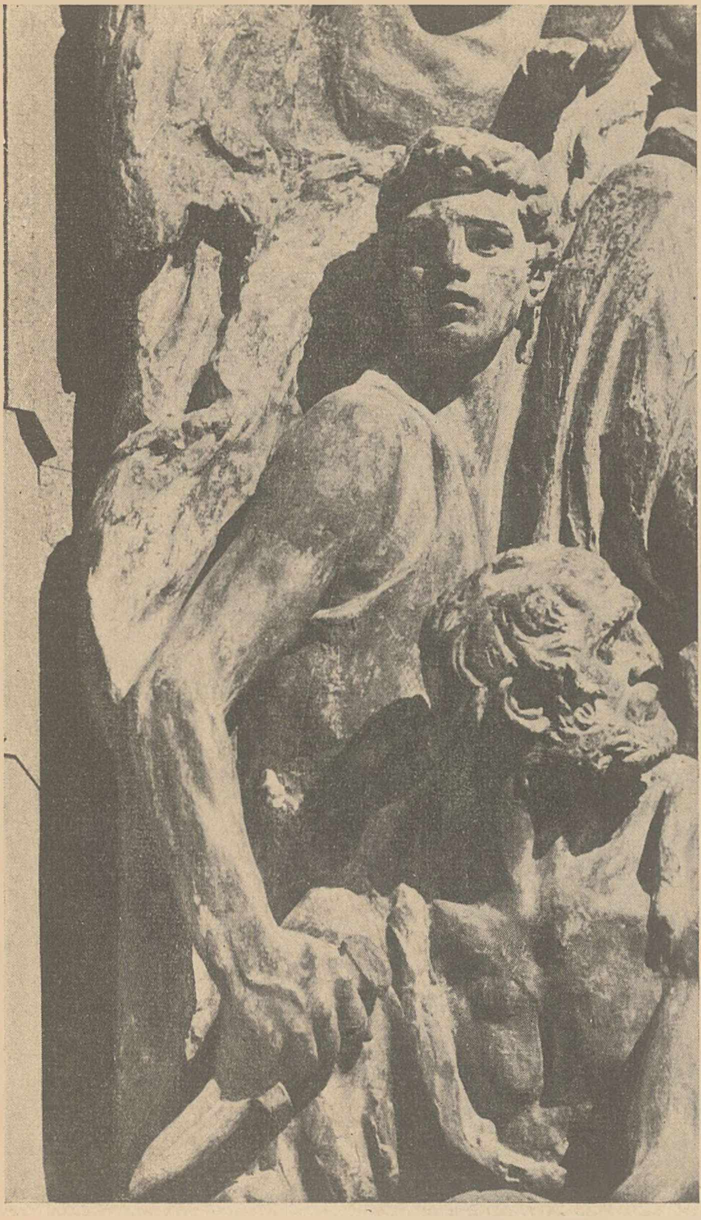
Mimo tylu wysiłków i starań, poniesione trudy nie

dały zadawalających rezultatów. Po dwudziestu latach przebudowa firmy „Union Baugesellschaft“ wykazała kompromitujące fuszerki. Okazało się bowiem, że kolumna u dołu posiada rysę, a piedestał nie jest monolitem lecz został sklejony z 2 części. W podstawie od strony Podwala ukazała się plama świadcząca o dziurze w granicie, którą zgrabnie załatano.

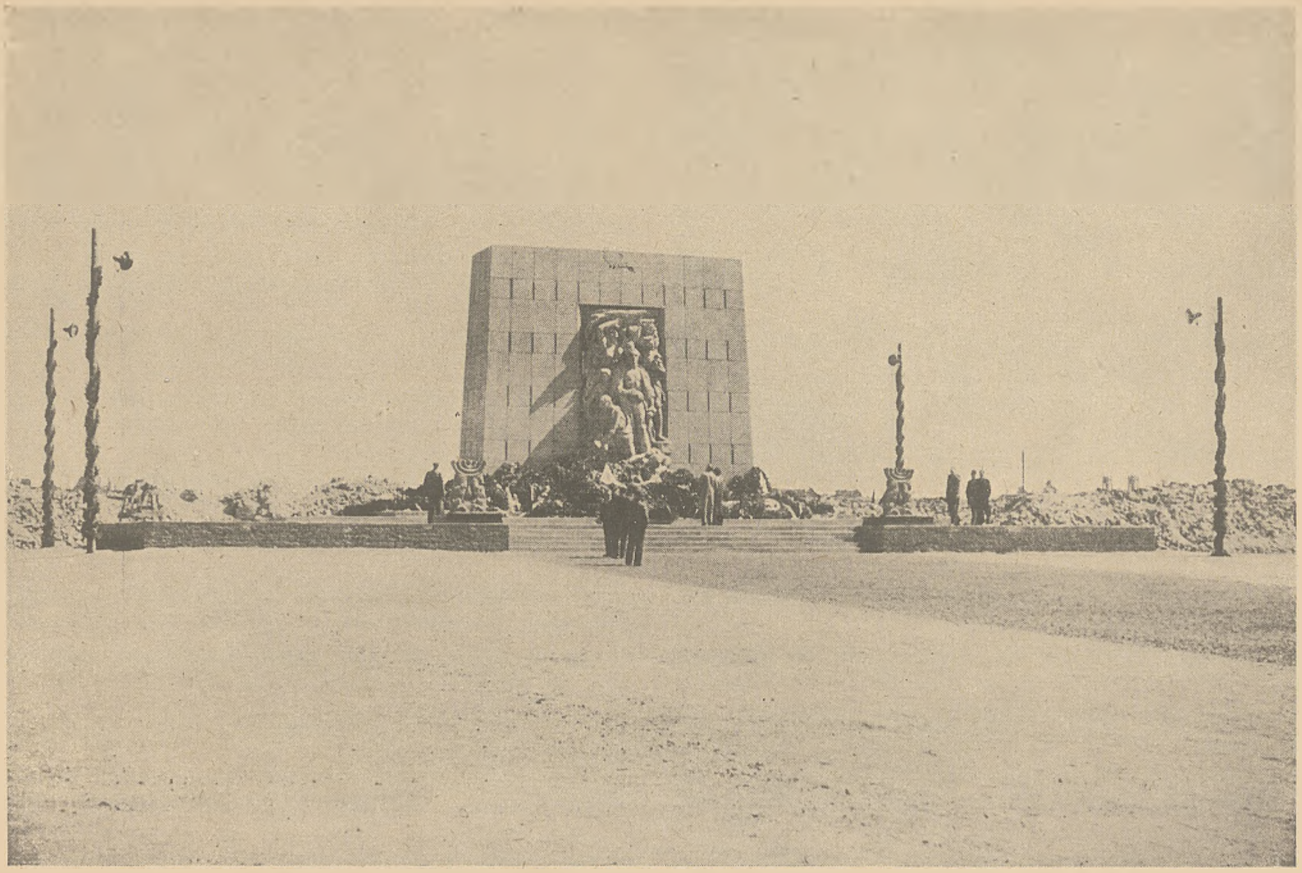
W 1907 roku powołana została znów Komisja, ponieważ pomnik wymagał konserwacji, a gust publiczny zmian. Postanowiono znieść wodotrysk, usunąć trytony i zastąpić balustradę żelaznymi sztachetkami. Uchwały Komisji nie doszły do skutku, na przeszkodzie stanęła wojna światowa. Dopiero w parę lat po jej zakończeniu skasowano trytony i zmieniono podstawę pomnika. W tym stanie przetrwał do 1944 roku, kiedy to runął z ręki okupanta. Obalony i podziurawiony król bez krzyża i miecza znalazł schronienie w Muzeum Narodowym w Warszawie, gdzie czeka na powtórne wzniesienie ponad miasto, w którym ustanowił stolicę.



KLEMENS MOLLI—ZYGMUNT III

NATAN RAPPAPORT — POMNIK BOHATERÓW GETTA (szczegóły)



N. RAPPAPORT I L. M. SUZIN — POMNIK BOHATERÓW GETTA

POMNIK BOHATERÓW GETTA

W związku z odsłonięciem pomnika Bohaterów Getta w Warszawie Centralny Komitet Żydów w Polsce zaprosił wybitnych przedstawicieli sztuki i architektury do obejrzenia pomnika. O pomniku, który odsłonięty został 19.IV.1948 r. w 5 rocznicę powstania w Getcie Warszawskim drukujemy cały szereg wypowiedzi.

PROF. FRANCISZEK STRYNKIEWICZ
Rektor Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie

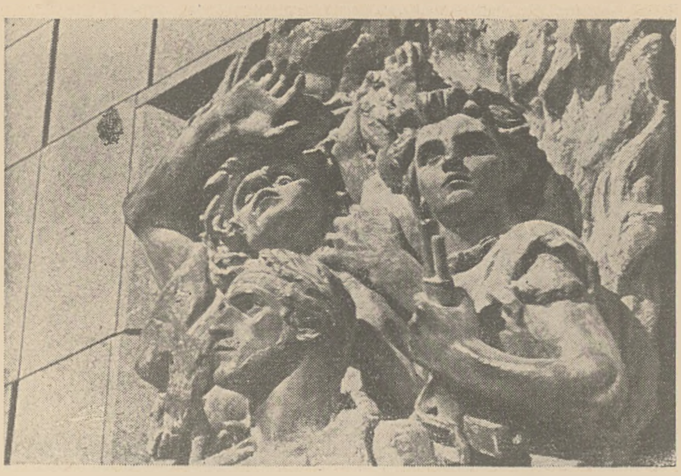
Całość jest imponująca zarówno pod względem architektonicznym jak i rzeźbiarskim. Skala bryły architektonicznej wiąże się ze skalą płaskorzeźb w całość monumentalną. Usytuowanie oraz niewielkie wzniesienie w stosunku do placu podnosi wartość monumentu.

Charakter wysokiego reliefu (rzeźby frontowej) w brązie odpowiada ideologicznemu założeniu, symbolizuje bohaterski zryw. Poszczególne postacie mają dużo wyrazu, nawiązują w dobrym sensie nieco do Marsylianki Rude'a. Charakter płaskorzeźby, wykutej w ścianie przeciwległej, doskonale symbolizuje w formie, układzie i wyrazie postaci — wielki dramat.

Oba reliefy noszą cechy głębokiego przeżywania przez autora całości zagadnienia rzeźbiarskiego.

Dobór materiałów dobrze pomyślany. Zastosowanie granitu „Labrador" w stanie niepolerowanym dobrze się wiąże z grynszpanem brązu i po latach patyna nabierze głębszego tonu i stanowić będzie właściwy kontrast z kamieniem.

Autor Natan Rappaport, którego znam od najmłodszych lat z okresu studiów w Akademii Warszawskiej, zrobił nam bardzo przyjemną niespodziankę.



N. RAPPAPORT — SZCZEGÓŁ POMNIKA

O mądrości autora pomnika świadczy, że oparł się na dobrze ugruntowanych, stałych zasadach typu rzeźby heroicznej, który ciągnie się przez wieki od Pergamon do Rude'a. Zespolenie granitu z brązem płaskorzeźby jest takie same jak na Arc de Triomphe. Patetyczna płaskorzeźba, przedstawiająca scenę walki w palącym się Getcie, działa wstrząsająco przez jasność i czytelność swojej dramatycznej kompozycji jak również przez swą tragiczną treść. Rzeźbiarz był głęboko wzruszony, kiedy tworzył tę scenę i to wzruszenie udziela się widzowi.

PROF. JAN CYBIS

Obok fachowych wypowiedzi rzeźbiarzy i architektów opinia moja jako malarza będzie mało czym innym niż opinią laika.

Dobry pomnik jest problemem trudnym, rzadko kiedy w ostatnich dziesiątkach lat dobrze zrealizowanym, nawet przez najsławniejszych rzeźbiarzy. Zrozumiałe jest, że wielu z napięciem czekało na odsłonięcie pomnika Bohaterów Getta. Autora pomnika, kolegę Rappaporta, o którym słyszałem wiele dobrego jako o rzeźbiarzu, dopiero dzisiaj poznałem osobiście i jestem szczęśliwy, że mogę mu pogratulować jego świetnego dzieła.

PROF. TADEUSZ BREYER

Pomnik jest dla mnie po prostu imponujący, swoją skalą architektury, następnie wysokim gatunkiem rzeźby.

Jest to najlepszy pomnik, jaki został wykonany po wojnie w Europie.

PROF. BOHDAN LACHERT

Pomnik Bohaterów Getta przykuwa uwagę, zniewala swoją ekspresją, godnie wyraża „wielkość" największej tragedii, jaką zna historia.

★

Upamiętnienie na zachodniej stronie pomnika bezgranicznego bohaterstwa walki bez nadziei zwycięstwa,

upamiętnienie na wschodniej stronie pomnika bezgranicznej podłości hitlerowców, która skazała na straszną śmierć miliony istnień ludzkich niewinnych i bezbronnych, stanowi dla Warszawy jeden z najcenniejszych elementów hołdu, składanego tym, którzy tworzyli niezapomniane karty historii Polski.

NATAN RAPPAPORT — SZCZEGÓŁ POMNIKA



Nastrój grozy wielkiego mauzoleum, postawionego wśród cmentarzyska gruzów, przesiąkniętego krwią narodu żydowskiego, winien pozostać, gdy dookoła powstanie nowe życie.

Projekt architekta, realizującego zabudowę Muranowa, winien nie umniejszyć tych akcentów artystycznych, najwyższego gatunku, jakie stworzył rzeźbiarz Rappaport we wspaniałych rzeźbach z brązu i granitu, doskonale uzupełnionych ogólnym opracowaniem ukształtowania pomnika przez architekta Suzina.

Pomnik, ustawiony na miejscu, z którego usunięto rumowisko — wyrasta — niejako — z terenu akcji zbrojnej Getta, z terenu dawnego, minionego życia.

Odgruzowane ulice Muranowa stanowią wąwozy wśród zwałów gruzu, zalegającego dziś, wyrównaną mniejwięcej warstwą dwumetrowej grubości.

Gruzy te, w możliwie największej ilości, winny zostać na miejscu, upamiętniać dni grozy i walki — stanowić grunt, na którym wzniesione będzie nowe miasto, nowe życie.

Wizualne spostrzeganie dwóch poziomów dawnych ulic i nowej zabudowy będzie mówiło o kataklizmie dziejowym, o przełomie historycznym.

PROF. BOHDAN PNIEWSKI

Pomnik szczęśliwie łączy koncepcję ideową ze wspaniałym rozstrzygnięciem plastycznym.

Dynamiczna forma rzeźby głównej, wyrażającej walkę, wysuwa się z tła bloku piramidalnego, piękne rzeźby tej kompozycji przez ciekawe ustawienie wieloplanowe tworzą tłum.

Trudne to było zadanie, ale artysta dał sobie z nim radę i stworzył wielkie dzieło. Grupa walki słusznie jest wykonana w brązie.

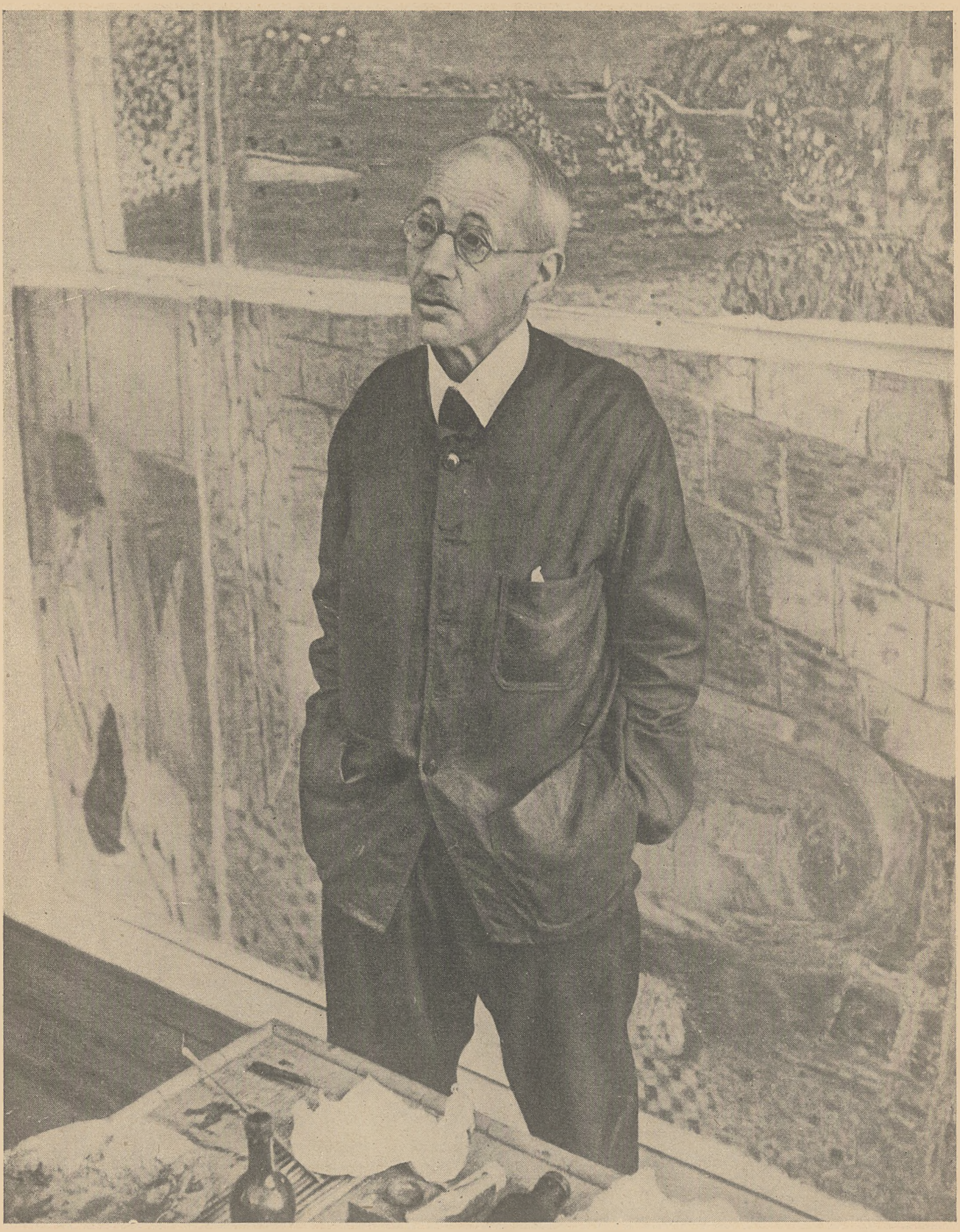
Spokojna rzeźba od wschodu, wykuta w granicie, jak pochód do Ściany Płaczu, przypomina raz jeszcze tragedię, która rozegrała się w Getcie.

Wydaje mi się, że jest to jedna z najpiękniejszych rzeźb, które widziałem. W Europie, w latach powojennych nie ma drugiej tak pięknej.

Zapytany przez inż. arch. L. Suzina, odpowiadam, że charakter pomnika jest bardzo dobry i utrzymamy w charakterze żydowskim.

Poza wielkimi pochwałami dla plastyki projektu mogę dodać, że pomnik jest głęboko wzruszający.





PIERRE BONNARD W PRACOWNI

B U K I E T   R Ó Ż

Słowa Bonnarda zanotowane przez Angèle Lamotte w r. 1943.

Na stole okrąglutki bukiet róż. Bonnard mówi:

„Próbowałem namalować go wprost z natury, skrupulatnie i dałem się wciągnąć w szczegóły, pozwoliłem sobie na malowanie róż. Stwierdziłem, że zabrnąłem, że po pewnych okresie pracy malarz nie odnajduje już mojej początkowej idei, widzenia, które mię oczarowało, punktu wyjścia. Mam nadzieję naprawić to — odnajdując ten pierwszy urok.

„Wokoło siebie widzę często rzeczy interesujące, ale na to, bym miał ochotę je malować, muszą one mieć specjalny urok — piękno — to, co można nazwać pięknem. Maluję je próbując nie zatracić tej kontroli, jaką stanowi początkowa idea, jestem słaby i jeżeli pofolguję sobie jak z tym bukietem róż, to po chwili tracę pierwotną wizję i już nie wiem, dokąd idę.

„Obecność przedmiotu, motywu, jest bardzo krępująca dla malarza w chwili, kiedy maluje. Ponieważ punktem wyjścia dla obrazu jest pewna idea — jeśli w chwili pracy przedmiot jest przed nami, istnieje zawsze dla artysty niebezpieczeństwo pójścia na lep wrażeń ubocznych pochodzących z widzenia bezpośredniego i zagubienia po drodze idei początkowej. W taki sposób, że po pewnym okresie pracy malarz nie odnajduje już idei, która stanowiła jego punkt wyjścia, i zaczyna liczyć na przypadek, robi cienie, które widzi, próbuje opisać jakieś cienie, które dostrzega, jakiś szczegół, który nie zafrapował go z początku."

— Więc nie maluje Pan nigdy przed naturą?

„— Owszem, ale ją porzucam, idę kontrolować, powracam, znów przychodzę po pewnym czasie, nie pozwalam się zaabsorbować przez przedmiot. Maluję sam w mojej pracowni, wszystko robię w mojej pracowni. W sumie wytwarza się konflikt pomiędzy ideą początkową, która jest tą dobrą myślą malarza, a zmiennym i różnorodnym światem przedmiotu, motywu, który był przyczyną pierwszego natchnienia.

„Rzadko zdarzają się malarze, którzy byliby w stanie podejść bezpośrednio do motywu — i ci, którzy z tego wybrnęli, byli chronieni właściwościami całkiem osobistymi. Cézanne wobec motywu miał solidną koncepcję tego, co pragnął zrobić, i brał z natury tylko to, co miało związek z tą jego koncepcją. Zdarzało mu się często siedzieć bezczynnie, udawać jaszczurkę, wygrzewać się na słońcu, nie ruszając nawet pędzla. Czekał, aż rzeczy wejdą z powrotem w granice jego koncepcji. Był to malarz najpotężniej uzbrojony wobec natury, najczystszy, najbardziej szczery.

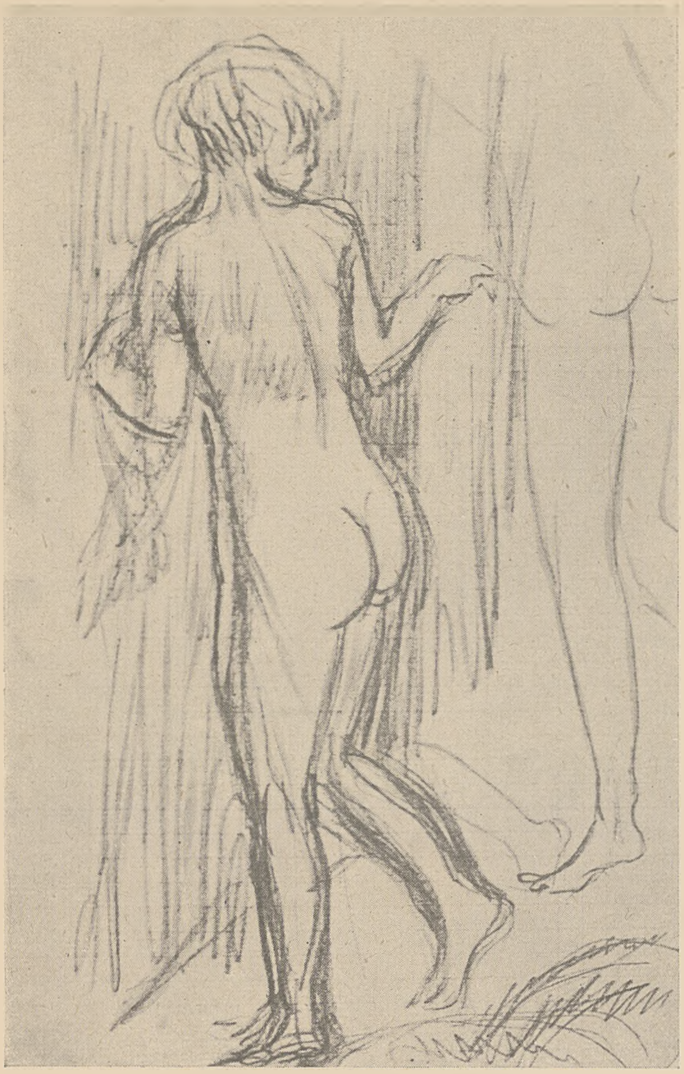
„Renoir malował przede wszystkim „renoiry". Miał często modelki o szarej skórze, które nie były perłowe, a on je malował perłowymi. Posługiwał się modelem dla jakiegoś ruchu, dla jakiejś formy, ale nie kopiował, nie tracił nigdy idei tego, co mógł zrobić. Spacerowałem z nim kiedyś i powiedział mi: „Bonnard, trzeba upiększać". Przez upiększanie rozumiał ten wkład, który artysta winien wnosić do swego obrazu.

„Claude Monet malował przed motywem, ale przez dziesięć minut. Nie zostawiał przedmiotom na tyle czasu, aby go wzięły. Powracał do pracy, kiedy światło odpowiadało jego pierwszemu widzeniu. Umiał czekać. Miał równocześnie kilka obrazów rozpoczętych.

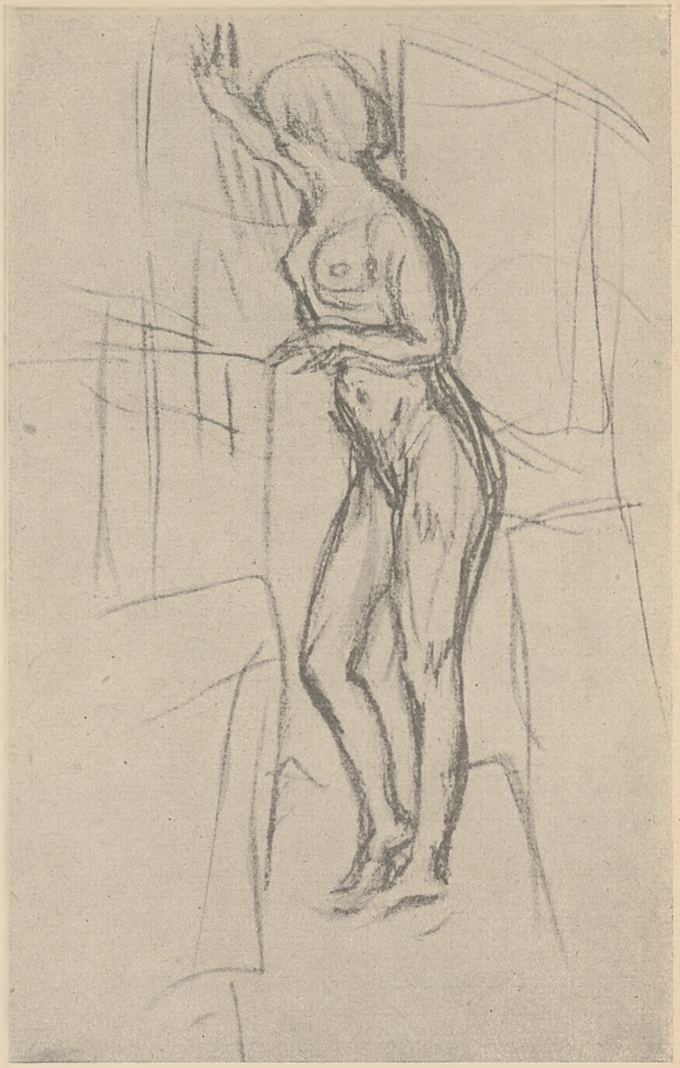
„Impresjoniści pracowali przed motywem, ale oni byli lepiej od innych chronieni wobec przedmiotu nawet przez ich metodę pracy, przez ich sposób malowania. U Pissarra to jest jeszcze bardziej widoczne, on aranżował rzeczy — w jego malarstwie jest więcej systemu. Seurat robił tylko całkiem małe studia przed naturą, cała reszta była komponowana w pracowni.

„Kiedy się zwiedza Prado, łatwo jest rozróżnić malarzy, którzy potrafią się bronić, od tych, którzy nie mają obrony wobec przedmiotu, porównując Tycjana i Velasqueza. Tycjan chroniony był całkowicie przed motywem, wszystkie jego obrazy noszą tycjanowskie piętno, zostały stworzone zgodnie z początkowym jego wyobrażeniem o nich. Zaś co do Velasqueza, to widać wielkie różnice jakości pomiędzy motywami, które ujęły go, jego portretami infantek a jego wielkimi kompozycjami akademickimi, gdzie odnajduje się same tylko modele, same przedmioty, podczas gdy niewyczuwalne jest żadne pierwsze natchnienie.

„Przez pierwsze ulegnięcie czarowi, przez pierwszą ideę malarz osiąga powszechność. Ulegnięcie czarowi przesądza o wyborze motywu i odpowiada ściśle malarstwu. Jeśli to pierwsze oczarowanie, ta pierwsza idea zanikną, nie pozostaje nic prócz motywu, tylko przed-



P. BONNARD — AKT (ołówek)



P. BONNARD — AKT (ołówek)

miot, który opanowuje malarza. U niektórych malarzy, jak Tycjan, to pierwsze oczarowanie jest tak silne, że nie opuszcza ich nigdy, choćby nawet pozostawali bardzo długo w kontakcie z przedmiotem. Co do mnie, jestem bardzo słaby, trudno mi jest kontrolować się wobec przedmiotu".

tłum. *Teresa Tyszkiewiczowa*

★

Zobaczyć motyw raz jeden albo tysiąc razy.

Ton albo barwa widziane samodzielnie, a te same widziane razem z sąsiedztwem, dopiero wtedy stwierdza się różnicę.

Strzec się tonu lokalnego.

Ważność nieoczekiwanego wrażenia.

To, co nieprawdopodobne, jest często samą prawdą.

Dobrze jest dosiąść swego konika, byle nie brać go za Pegaza.

Urok kobiety może odkryć malarzowi wiele rzeczy odnośnie jego sztuki.

Niektóre piękności natury są nie do oddania bez dużych rozmiarów.

Kolor rozumuje się bardziej niż rysunek.

Sądzić, jak modystka sądzi kapelusz, który robi.

Czasami wady stanowią to, co daje życie obrazowi.

★



P I E R R E   B O N N A R D — R Y B Y (rys. pędzlem)

Obraz jest szeregiem plam, które wiążą się z sobą i tworzą w końcu przedmiot, po którym oko spaceruje bez żadnej przeszkody. Piękno antycznego marmuru tkwi w całej serii ruchów niezbędnych palcom.

Wirtuozi wiedzieli, że ich przedmioty powinny być całkowicie napisane. Alę ich środki nie zawsze były uczciwe. Sposób malowania olejno pozwalał na szereg tonów, które były niekiedy puste. Tycjan kroplą oleju malował całe ramię. Podczas gdy Cezanne pragnął, żeby wszystkie jego przejścia były świadomymi tonami. Ale nie trzeba potępiać laserunków. Trzeba odrzucić wszystko, co jest użyte niewłaściwie. Rembrandt używał laserunków, ale co to były za laserunki.

Wszystko, co dostrzegamy, nie wprawia nas w zachwyt. Uderzają nas bardzo miłe stosunki, które malarze zauważają i umieszczają w swoim malarstwie. Gdyż można wyciągnąć piękno zewsząd.

Uznawałem za dobre naklejania wtedy, gdy odgrywały one rolę plastyczną, to znaczy, wprowadzały rzeczywistą materię obcą w stosunku do malarstwa, która to materia z racji swojej natury, przez to samo, przypominała sztuczność malarstwa. Tak, lubię specjalnie tła złote i ozdobne prymitywów i iluminatorów, lub wprowadzanie do ich malarstwa herbów i tarcz.

Słowa Pierre Bonnarda do E. Teriade.

(Le Cannet 1942). tłum. *Jerzy Wolff*



STANISŁAW SZCZEPAŃSKI

BONNARD NIEWYZYSKANY

Określenia wartości dokonać możemy tylko w zestawieniu z jej odwrotnością — tak w życiu praktycznym jak w sztuce. Bonnard zestawia barwy według podobieństwa i według różnic, ale podobieństwa są w jego pracach również różnicami, tylko różnicami w małej skali. Innymi słowy stosuje w wyrafinowany sposób siłę kontrastów. Tu leży istota jego mądrości plastycznej.

„Bonnardyzm" nie jest metodą popularną, jakkolwiek nazwisko malarza jest na wielu ustach. Największe nieporozumienie dotyczące zasług plastycznych Bonnarda polega na rozpatrywaniu jego prac wyłącznie pod kątem „estetycznego rozwiązania płaszczyzny", jak gdyby to, co tworzy, było przypadkowym tworem fantazji, wymysłem, kaprysem liczącym na wyrobiony własny smak estetyczny, dzięki któremu obraz da się zawsze jakoś zaaranżować na pamięć, jak aplikacja, przez odpowiednie przestawienie plam. Pomyłka jest tym większa, że podwójna. Bonnard jest malarzem „z oka". Jego widzenie obrazowe opiera się na bezpośredniości doznań, kształtuje się wyraźnie na naturze, która go olśniewa coraz, co chwila. Koncepcja obrazu Bonnarda urodziła się przed naturą. Nosi ją w sobie nieraz przez długie okresy, przy czym wyobraźnia jego ustawicznie pracuje nad wzbogaceniem środków wypowiedzi. Wspominał profesor Pankiewicz, że Bonnard przytwierdzał zazwyczaj świeże swoje prace pluskiewką do ściany (do malowania nie nabijał płócien na blejtramy, mawiając, że na bębnie nie maluje, ale używał podkładek) i przechodząc przez pokój, gdzie wisiały, lubił umaczać palec w farbie z palety obok leżącej i wytrzeć go w swą świeżą pracę, wypieszczając położenie plamy, z której kolorowej świetlistości nie był w pełni zadowolony. Zadowolony z siebie bywał zresztą rzadko. Znana jest powszechnie anegdota, jak to mistrz Bonnard wyjął składaną paletę w Muzeum Luksemburskim i cichaczem, sądząc, że go nikt nie spostrzega, przemalowywał swój obraz tam wiszący, ponieważ zdobyte przez lata doświadczenie malarskie podpowiadało mu, że zastosowanie innych chwytów lepiej wyrazi pierwotną koncepcję. Opowiadał również profesor Pankiewicz o Bonnardzie, że uważał siebie, podobno z żalem, za impresjonistę („niczym więcej nie jestem jak impresjonistą") i to pewna, że impresjonizm i kierunki pochodne bezpośrednio wpłynęły na koloryzm Bonnarda, równie jak rozwinięta wrażliwość oka na kolorową naturę. Krzywdę sobie robi zwolennik malarstwa Bonnarda wmawiający sobie, że malarstwo to nie interpretuje przestrzeni. Co za rozkosz daje bowiem spostrzeżenia kapitalnie przeprowadzonej transpozycji planów w obrazach Bonnarda.

Jeszcze jeden aspekt sztuki Bonnarda, tj. secesjonizm, wymaga osobnego omówienia. Przez ten termin rozumie się powszechnie u nas tego rodzaju zestawienia, np. w ornamentacji, które nie mają żadnych odpowiedników bezpośrednich ani w świecie roślinnym, ani zwierzęcym, ani nawet w znanych formach geometrycznych. Za secesyjną uchodzi między innymi linia Wyspiańskiego, która bezpośrednio nie wiąże się z konkretem służącym za model, nie wyraża ani ciężaru obiektów, ani właściwości materiałów, ani przestrzenności. Za secesjonistę uchodzi również Wojtkiewicz, który więcej intuicyjnie niż podporządkowując się określonej doktrynie plastycznie maluje swoje pełne uroku bajki.

Ale secesjonizm Bonnarda ma jeszcze inny charakter niż oba wymienione przykłady. Jest to przede wszystkim tendencja rasowo plastycznego pochodzenia: Bonnarda nie obchodzi przedmiot jako element obrazowy, ani nawet fragment przedmiotu, ale nastrój, który powstaje wszędzie, gdzie występuje kolor. Stąd nonszalancja konturu (przedmiotowo rozumianego). Znany jest jeden z jego malowanych podwieczorków, w którym głowa niosącej tacę nie zmieściła się w obrazie. Nie namalował jej artysta, cały zaabsorbowany inną grą magiczną niż literackie znaczenie obrazu. Że secesjonizm Bonnarda jest swego rodzaju magią, to wielu wrażliwych artystów odczuwa.

Z obrazów mistrza tchnie nie sama tylko poezja koloru — tchnie pewna niesamowitość. Nie ma prawie pracy Bonnarda, która by nie zawierała niespodzianki. Odczytuje się motyw, odczytuje się plany w obrazie, odczytuje się porę roku — ale równocześnie nie można wyjść ze zdumienia, że użyte najoczywiściej ryzykownie środki transpozycji obrazowej właśnie jak najbardziej prawdziwie ewokują nastrój natury. I nie można się temu nastrojowi oprzeć.



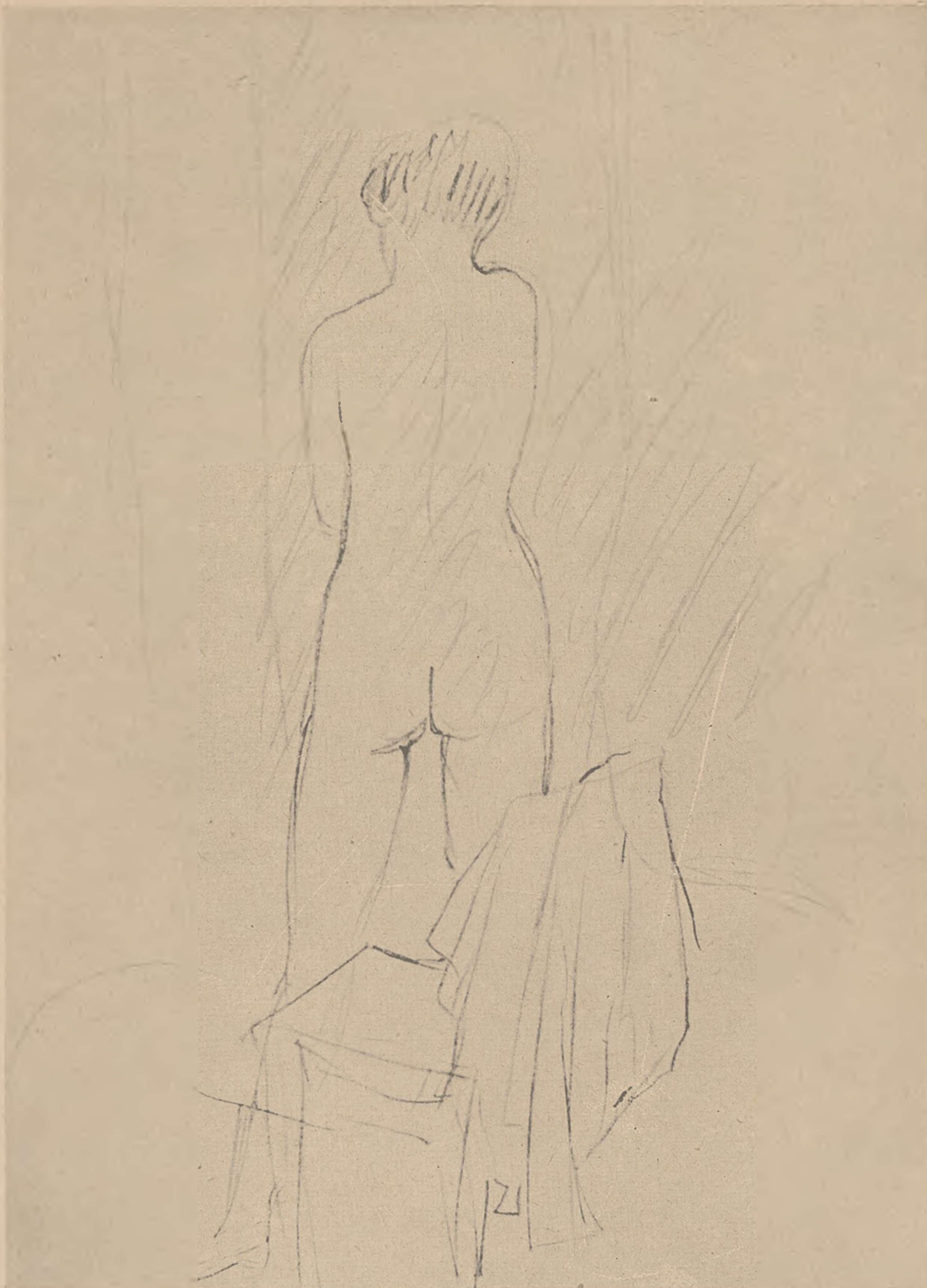
PIERRE BONNARD W PRACOWNI (fotografia)

Bonnard znajduje sposób wyzwolenia się spod władzy przesądów, pokutujących do dziś dnia, że w malarstwie koniecznie obowiązuje walor w sensie różnic, występujących w czarno-białym ujęciu graficznym albo w czarno - białej fotografii. O inny walor mu chodzi. Toteż prace Bonnarda wyglądają często śmiesznie w fotograficznej czarno - białej reprodukcji, ponieważ odległości bliskie i dalekie w oryginale wyrażone są przez różnice nasycenia kolorem, co nie pokrywa się z różnicami nasycenia bielą.

Równie niecelowym byłoby dopatrywanie się u Bonnarda rozkładania barw na barwy w świetle i barwy w cieniu. Wyraża on słoneczność dnia i porę przez sam rodzaj kontrastowania barwnego, jak również potrafi przekonywująco wyrazić odległości samą budową obrazu. W tym właśnie leży jego magia kształtu i barwy.

W żadnym razie nie można podejrzewać kapryśnej dowolności w pracy Bonnarda: jest tu zdyscyplinowana wiedza oparta o bezkompromisowy trud całego życia, poświęcony szukaniu swego miejsca we współczesności. Czy ten wysiłek może mieć dalszy ciąg? Bonnard jest jeden, niepodrabialny — to fakt. Ale jego nowe założenia plastyczne i ich przepracowywania otwierają nowe horyzonty oraz dostarczają dowodu, że dla śmiałych odkrywców tajemnic natury nie ma niemożliwości. W ostatecznej konkluzji ten „kapryśny secesjonista" i „mieszczanin" okaże się przewidującym twórcą podwalin pod najbardziej postępowe i najbardziej powszechne malarstwo dwudziestowieczne, wynikające z ludzkiego, najprawdziwszego, nowożytnego stosunku do natury, która jest najpoważniejszym nauczycielem.

Trud życia Bonnarda wymaga krytycznego, gruntownego i wszechstronnego studium i nie może skończyć się na niewielu szczerych zachwytach wobec jego obrazów: mamy tu do czynienia ze zjawiskiem p r o c e s u artystycznego, walki o wyraz współczesnej plastyki w oparciu o jej najtrwalsze wartości.



PIERRE BONNARD — AKT (ołówek)



PIERRE BONNARD — AKT (ołówek)

LETTRES DE PIERRE BONNARD À JOSEPH PANKIEWICZ

Vernon, 29 route des Andelys „la Roulotte"

9 Septembre (probablement 1914) enveloppe ouverte par Autorité militaire.

Mr. Jo Pankiewicz Barcelone.

Chers Amis.

Je reçois votre carte récente et sachant que vous êtes encore à Barcelone, je vous renvoie le chèque qui est déjà allé dans cette ville et je pense que cette fois il tombera entre vos mains. Je renonce à comprendre pourquoi le Crédit Lyonnais de Barcelone a renvoyé la lettre sans l'ouvrir.

Quoiqu'il en soit le Crédit Lyonnais ici à Paris a avisé que vous seriez payé sur le chèque que vous allez recevoir.

Je pense que l'on vous a fait un peu de crédit ici et que vous n'avez pas trop souffert de privations. Pour nous, nous sommes restés fixés à Vernon. Je suis encore inscrit comme réserviste et serai peut-etre rappelé dans la région de Grenoble.

Nous venons de passer huit jours à Honfleur ayant été menacés des Uhlans, mais toute la guerre s'est portée plus loins.

Marthe va bien et envoie toutes ses amitiés à Wava. Nous espérons que tout ce cataclysme ne durera pas des années et que nous nous reverrons bientôt.

Sincères amitiés.

P. Bonnard

Mon cher Pankiewicz.

Nous avons été contents Marthe et moi d'avoir de vos nouvelles. Il fait bon se réjouir entre amis de l'heureux dénouement de ce drame. Dans notre entourage immédiat il n'y a pas eu trop de deuils et mes neveux par exemple sont sortis vivants de la guerre. On va donc se revoir et circuler sans être arrêté par mille obstacles, on est déjà rendu à la liberté d'ouvrir sa fenêtre le soir sans craindre les réglements.

Nous sommes en ce moment à Antibes, Marthe ayant eu la grippe, au lieu de revenir à Paris de notre séjour d'été nous avons filé vers la Méditerranée. Signac est ici et l'on voit quelques parisiens mais j'aurai préféré me trouver à Paris pendant cette période de renouveau social.

Si vous revenez en France faites nous signe. De toute façon nous serons à Paris au printemps.

En peinture toujours la même lutte, par moments on croit tenir la vérité et puis elle vous échappe brusquement.

A bientôt donc, j'espère, nous vous envoyons nos sincères amitiés. Nous sommes bien attendris sur les épreuves de Wava (aluzja do śmierci starszej córki Wandy Pankiewiczowej — Janiny Fudakowskiej zmarłej w 1915 r.).

Hôtel de l'Ilette, Antibes
Alpes Maritimes
12 Novembre 1918

Mon cher Ami. Votre lettre nou a trouvés dans le midi où nous achevons un long séjour-plus de six mois.

Marthe s'est assez bien portée et moi j'ai pu travailler un peu, bien que ce ne soit pas mon pays d'élection. Nous nous réjouissons bien de vous voir à Paris où nous rentrerons le 5 mai, sauf accident. Il me semble que c'est hier que nous nous sommes quittés et cependant il s'en est passé des choses.

Marthe envoie toutes ses amitiés à Wava qu'elle sera bien contente de revoir. A bientôt donc et bien à vous.

P. Bonnard

Hôtel de l'Ilette, Antibes
à Paris 56, rue Molitor, XVI-ème

1-er Septembre.

Chers Amis. Nous sommes encore à Vernon. Nous allons faire un petit voyage et reviendrons ici en octobre. La sante n'est pas mauvaise et la boîte à couleurs est souvent ouverte. A mon passage à Paris en automne j'irai vous dire bonjour. Nos bonnes amitiés.

P. Bonnard

Monsieur Joseph Pankiewicz
artiste peintre
à Cassis villa Elisabeth
route de l'Arène Bouche du Rhône

---

17 Janvier 1920

J'ai fait la connaissance de Mr. Pankiewicz 5 ou 6 ans avant la guerre de 1914. Je me suis lié avec lui, et nous nous sommes vus tous les ans, nous avons passé plusieurs étés ensemble dans la même maison.

Je puis donc donner un témoignage qualifié de ses sentiments devoués à la France et de ses tendances artistiques orientées vers l'art français.

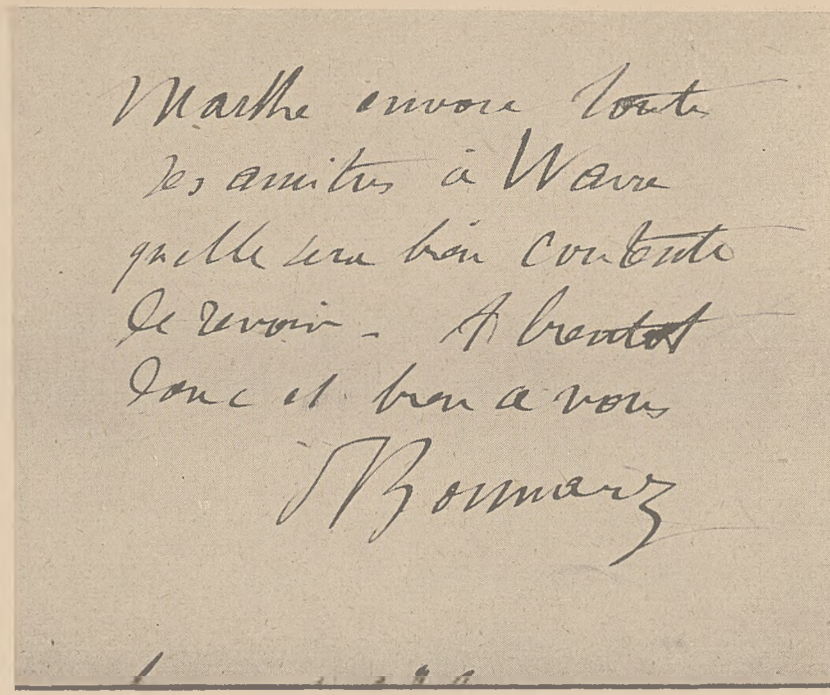
Professeur à Cracovie, son travail le plus fécond se faisait dans notre pays où il passait une partie de l'année et il espérait s'y fixer tout à fait.

Son talent pour léquel j'ai la plus grande estime, toutes ses idées étant d'un homme d'une culture latine, je me borne ici à souligner les côtés de sa personalité qui font qu'on peut le considérer comme un des nôtres. J'ajouterai que nous avons une sincère amitié l'un pour l'autre et que je fais le plus grand cas de l'homme et du peintre.

Bonnard



P. BONNARD — PORT (ołówek)


Marthe envoie toutes les amitiés à Wawa qu'elle sera bien contente de revoir. A bientôt donc et bien à vous
Bonnard

FOTOGRAFIA LISTU BONNARDA

LISTY PIERRE BONNARDA DO J. PANKIEWICZA

Vernon, 29 route des Andelys „La Roulotte"

9 września (prawdopodobnie 1914 r.), koperta otwarta przez władze wojskowe.

Do J. Pankiewicza w Barcelonie.

Drodzy Przyjaciele!

Otrzymałem Waszą ostatnią kartę i wiedząc, że jesteście jeszcze w Barcelonie, odsyłam Wam czek, który już tam raz wędrował, i myślę, że tym razem dojdzie do Waszych rąk. Nie staram się już zrozumieć, dlaczego „Crédit Lyonnais" w Barcelonie odesłał list nie otwierając go.

W każdym razie „Crédit Lyonnais" w Paryżu powiadomił mię, że czek, który otrzymacie, będzie honorowany.

Myślę, że otrzymaliście tutaj jakiś kredyt i że nie cierpieliście wielkiego niedostatku. Co do nas, siedzimy stale w Vernon. Jestem jeszcze zapisany jako rezerwista i będą może powołany w okolice Grenobli.

Spędziliśmy właśnie osiem dni w Honfleur, gdzie zagrażali nam „Uhlanen", ale cała wojna przeniosła się dalej.

Marta * ma się dobrze i przesyła serdeczności dla Wawy **.

Mamy nadzieję, że cały ten kataklizm nie będzie trwać całych lat i że znów zobaczymy się niedługo.

Wiele serdeczności

P. Bonnard

* Marta, żona Bonnarda.

** Wawa, p. Wanda Pankiewiczowa.

Mon cher Pankiewicz.

Bardzo byliśmy radzi oboje z Martą z wiadomości otrzymanych od Was. Miło jest cieszyć się razem z przyjaciółmi z powodu szczęśliwego zakończenia tego dramatu. W naszym najbliższym otoczeniu nie było zbyt wiele żałoby i moi siostrzeńcy, na przykład, wyszli cało z wojny. Będzie można więc znów się zobaczyć i poruszać się nie będąc zatrzymywanym przez tysiące przeszkód, wolno już wieczorem otwierać okna bez obawy naruszenia przepisów.

Jesteśmy teraz w Antibes, ponieważ Marta przechodziła grypę, więc zamiast wracać do Paryża z miejscowości, gdzie spędziliśmy lato, pojechaliśmy nad Śródziemne. Signac jest tutaj i widzi się tu trochę paryżan, choć wolałbym znajdować się w Paryżu w tym okresie odnowy społecznej.

Jeżeli wrócicie do Francji, dajcie nam znać. W każdym razie będziemy w Paryżu na wiosnę.

W malarstwie wciąż ta sama walka, chwilami wydaje się, że pochwyciliśmy prawdę, ale po chwili ni stąd ni zowąd wymyka się nam ona.

Do prędkiego zobaczenia więc, przesyłamy Wam serdeczności. Bardzo jesteśmy wzruszeni przejściami Wawy. (aluzja do śmierci starszej córki Wandy Pankiewiczowej — Janiny Fudakowskiej zmarłej w r. 1915).

Hôtel de l'Ilette, Antibes
Alpes Maritimes
12 Novembre 1918



P. BONNARD — PIES (ołówek)

P. BONNARD — W PORCIE (ołówek)



Drogi Przyjacielu. Wasz list zastał nas na południu, gdzie kończymy długi, z górą sześciomiesięczny pobyt. Marta miała się dosyć dobrze, a ja mogłem pracować trochę, choć to nie są moje ulubione strony. Cieszymy się na spotkanie z Wami w Paryżu, gdzie będziemy 5 maja, chyba żeby coś zaszło. Wydaje mi się, że rozstaliśmy się wczoraj, mimo że od tego czasu zaszło tak wiele różnych rzeczy.

Marta przesyła wiele serdeczności Wawie, zobaczy ją z wielką radością. Niezadługo więc, szczerze oddany

P. Bonnard

Hôtel de l'Ilette — Antibes,
W Paryżu 65, rue Molitor XVI.

---

1 września.

Drodzy Przyjaciele. Jesteśmy jeszcze w Vernon. Zamierzamy wyjechać w małą podróż i wrócimy tu w październiku. Zdrowie dopisuje i pudełko z farbami jest często otwarte. Będąc przejazdem w Paryżu na jesieni zajrzę do Was. Serdeczności.

P. Bonnard

Monsier Joseph Pankiewicz
artiste peintre
à Cassis, Villa Elisabeth,
route de l'Arène Bouche du Rhône.

17 stycznia 1920.

Poznałem Pana Pankiewicza pięć lub sześć lat przed wojną 1914 roku. Zaprzyjaźniłem się z nim i widywaliśmy się co roku, spędziliśmy razem kilkakrotnie lato pod jednym dachem.

Mogę więc dać miarodajne świadectwo o jego uczuciu przywiązania do Francji i skłonnościach artystycznych, skierowanych ku sztuce francuskiej.

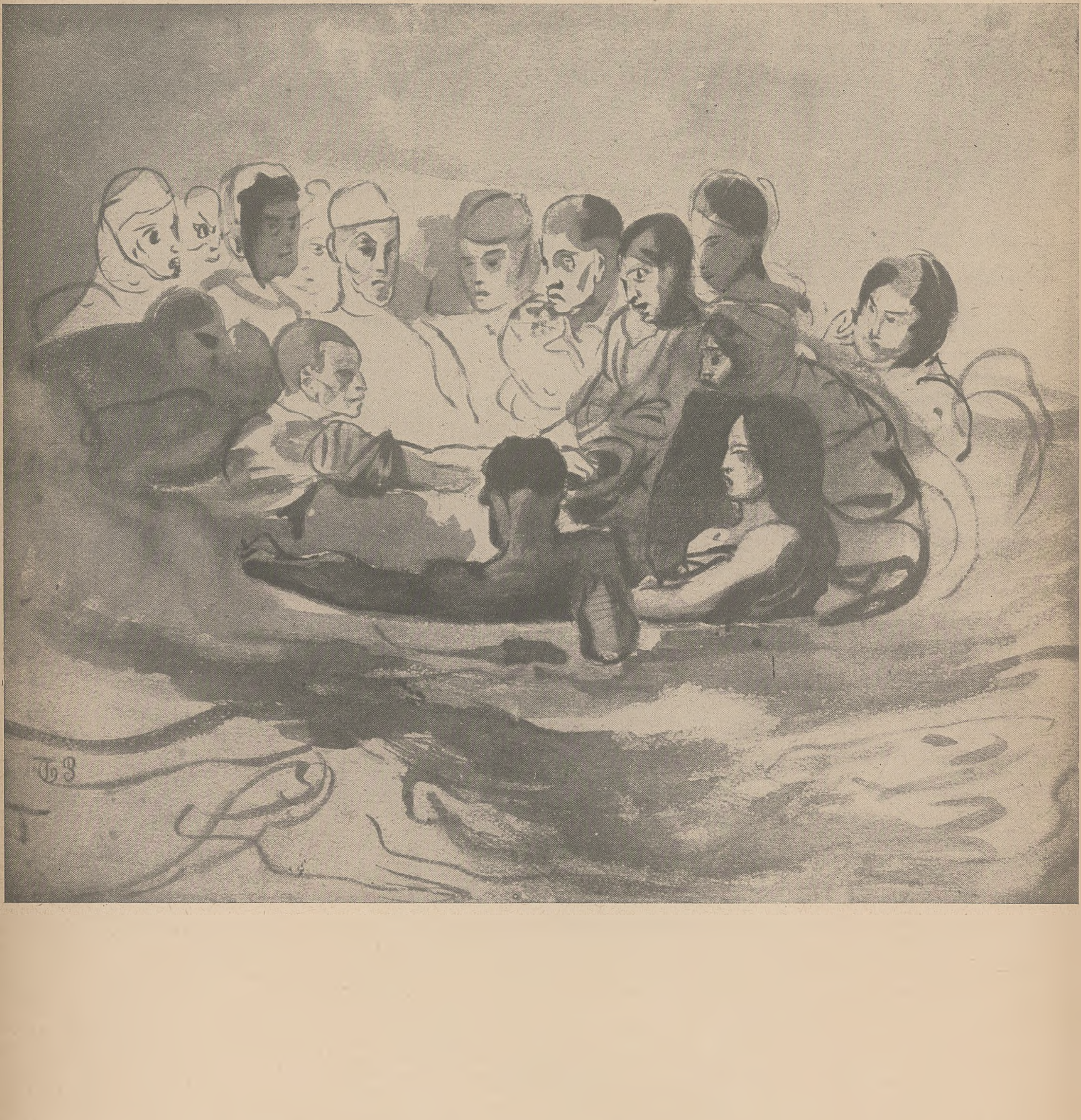
Choć p. Pankiewicz jest profesorem w Krakowie, jednak najowocniejszymi okresami jego pracy były coroczne pobyty w naszym kraju, gdzie miał zamiar osiedlić się na stałe.

Talent jego, dla którego mam największy szacunek, jego sposób myślenia, znamionujący człowieka łacińskiej kultury, ograniczam się tu do podkreślenia tych stron jego osobowości, które sprawiają, że można uważać go za jednego z naszych. Dodam jeszcze, że odczuwamy dla siebie wzajemnie szczerą przyjaźń i że stawiam bardzo wysoko tak człowieka i jak malarza.

tłum. *Jerzy Wolff*

P. BONNARD — KWIATY (kredka)





E. DELACROIX — STUDIUM DO BARKI DON JUANA (akwarela)

WYBÓR PISM EUGENIUSZA DELACROIX

Pragnąłbym przyczynić się do tego, by nauczono się lepiej czytać piękne dzieła. Mówią, że w Atenach było wiele więcej znawców sztuk pięknych niż w naszych społeczeństwach współczesnych. Wielkie piękno, „smak" dzieł starożytnych utwierdza nas w tym mniemaniu.

W Rzymie jak i w Atenach jeden i ten sam człowiek był adwokatem, wojownikiem, kapłanem, edylem, inspektorem igrzysk, senatorem, urzędnikiem administracyjnym, zdobywszy wykształcenie odpowiednie dla każdego z tych zawodów. Trudno pomyśleć, aby taki człowiek nie orientował się w którejkolwiek z gałęzi ówczesnej wiedzy. U nas notariusz jest tylko notariuszem i zna tylko swoją kancelarię: nie każcie pułkownikowi kawalerii oceniać obrazów: będzie on się znał co najwyżej na koniach i będzie żałował, że konie Rubensa nie przypominają koni angielskich czy limuzyńskich, jakie widuje codziennie u siebie w pułku albo na wyścigach.

Stąd artysta, pracujący dla światłej publiczności, wstydzi się zniżać do środków, których efekt przeciwny jest dobremu smakowi. Ów smak zaniknął u starożytnych nie tak jak moda, która się zmienia — coś, co się zdarza co chwila w naszych oczach bez koniecznej przyczyny; smak zaniknął u starożytnych razem z instytucjami i obyczajami, kiedy trzeba było się przypodobać barbarzyńskim zwycięzcom, jakimi byli, na przykład, Rzymianie w stosunku do Greków; smak zepsuł się przede wszystkim wtedy, kiedy obywatele utracili impuls wewnętrzny, popychający ich do wielkich czynów, kiedy zanikły cnoty publiczne, a rozumiem przez to nie jakąś cnotę wspólną wszystkim obywatelom i skłaniającą ich do dobrego, tylko co najwyżej ów zwykły szacunek dla moralności, który zmusza występek do ukrycia się. Trudno wyobrazić sobie Fidiaszów i Apellesów w reżimie okropnych tyranów późnego Cesarstwa, wśród znikczemnienia duchowego, kiedy sztuki stają się chętnie służkami bezeceństwa. Panowanie donosicieli i łajdaków nie może być równocześnie panowaniem prawdy. Jeśli te bezcenne skarby ukazują się gdziekolwiek, to tylko w cnotliwych protestach jakiegoś Seneki czy Tacyta. Delikatne piękno, miękkie malowidła ustąpiły miejsca oburzeniu i stoickiej rezygnacji.

Czyż istniałaby jakaś konieczna wspólnota pomiędzy d o b r e m i p i ę k n e m? Czy może społeczeństwo upodlone znajdować upodobanie w rzeczach wzniosłych, jakiegokolwiek rodzaju? Prawdopodobnie nie; toteż w naszych obecnych społeczeństwach, z naszymi ciasnymi obyczajami, naszymi przyjemnostkami piękno może być tylko przypadkiem, a ten przypadek nie zajmuje dosyć miejsca, aby zmienić smak i przywrócić pięknu ogół umysłów. Potem przychodzi noc i barbarzyństwo.

Są zatem, bez wątpienia, epoki, gdzie piękno, wydaje się, kwitnie swobodniej: są też narody uprzywilejowane pod względem pewnych darów ducha, tak jak są okolice, klimaty, które sprzyjają rozwojowi piękna. (Dziennik, 4 lutego 1857 r.).

Październik 1820. Wszystko jest trudne. Jak wykonać coś, co byłoby całkowite, zwarte i płynne? Malarstwo czy poezja, jedne i te same trudności. Trzeba do nich powracać często ze świeżymi narzędziami. Trzeba nieustraszonego oka, które zgłębiając przepaści nie zadrży. Nie wystarczą źródła aktywne i płodne: trzeba pewnego i subtelnego umysłu, skupionego i mnożącego się literalnie na to, by unieść ciężar wynalazczości, by podtrzymać wszędzie i rozwinąć, nie pozbawiając go świeżości, ów kwiat nietrwały, który ubarwia myśl w myśli i który zaciera się jakże szybko, kiedy myśl przybrała już kształt na to, by stać się widoczną i namacalną. Jakże wielcy są wielcy ludzie! Wyobrażam sobie tych niezmiernych geniuszów w chwili tworzenia, tę pracę mądrą i pewną na terenie poruszanym i rozpalonym przez wulkany. Oto jedyne połączenie stanowiące o wielkości człowieka.

(list do p. J. B. Pierret młodszego).

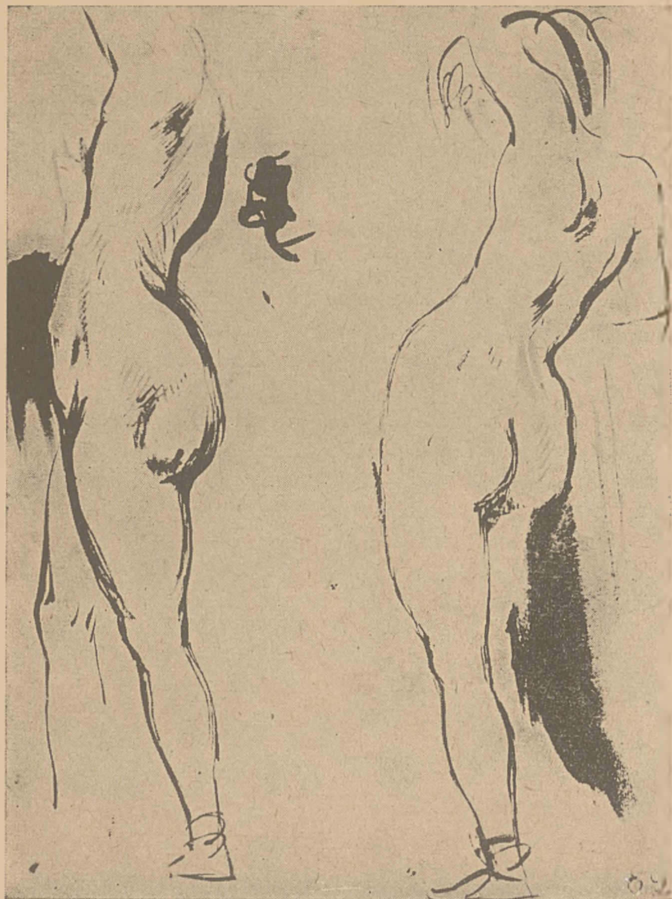
15 lutego 1821 r. — Żyjemy, przyjacielu, w czasach zniechęcenia. Trzeba odwagi, aby w takich czasach uczynić z Piękna jedyne bóstwo. A więc, im bardziej inni odeń uciekają, tym bardziej je kocham. Uwierzę w końcu, że na świecie prawdziwe są tylko nasze złudzenia. Zresztą, choć wszystko idzie na opak, nie mamy prawa krzyczeć głośniej niż ci wszyscy, którzy nas poprzedzili. Zawsze mówiono, że wszystko idzie źle, że świat bliski jest końca, że wszystko już zostało wyczerpane: nasze dzieci na pewno będą uważać, że my byliśmy szczęśliwsi od nich...

(List do p. Felix Giullemardet).

21 lutego 1921 r. — Czuję się nieszczęśliwy, brak mi miłości. Brak mi do szczęścia tej rozkosznej udręki. Poruszają mną jeno czcze marzenia, które zadowolenia nie dają żadnego. Byłem taki szczęśliwy cierpiąc z miłości. Było coś tak podniecającego w samej zazdrości mojej, a moja obecna obojętność jest czymś trupim. Na to, by żyć naprawdę na swój sposób, to znaczy uczuciami i sercem, zmuszony jestem szukać tych radości w malarstwie, wydzierać mu je. Ale natura nie da się tak oszukać; i kiedy z całym ciężarem tęsknoty sztucznie zażegnywanej powracam do mego pustego serca, czuję aż nazbyt, że trzeba ogniowi podniety i że malowałbym zgoła inne obrazy, gdybym wciąż, przez słodkie ciepło miłości, był trzymany w napięciu.

(List do p. Soulier).

30 kwietnia 1821 r. — Malarstwo, to życie. To natura przekazana duszy bez pośrednika, bez zasłony, bez konwencjonalnych prawideł. Muzyka jest czymś nieokreślonym, poezja także. Rzeźba wymaga konwencji. Ale malarstwo, szczególnie w pejzażu, jest rzeczą samą.



E. DELACROIX — STUDIUM (rys.)

(List do p. Soulier).

4 kwietnia 1824 r. — Zamknąć się więcej w samotności jest w moim interesie i konieczne dla mnie. Najpiękniejsze i najcenniejsze chwile mojego życia upływają na rozgrywkach przynoszących mi, w gruncie rzeczy, tylko nudę. Sama możliwość albo oczekiwanie rozgrywki zaczynają osłabiać to niewiele sił, jakie mi pozostawił źle spędzony czas dnia wczorajszego. Pamięć, która nie ćwiczy się na niczym ważnym, zanika albo marnieje. Zajmuję moją aktywność snuciem zbędnych projektów. Tysiące cennych myśli marnieją z braku w nich ciągłości. Pożerają mnie one i ograbiają dosłownie. Nieprzyjaciel jest w twierdzy samej, w sercu; wyciąga rękę po wszystko. Myśleć o dobrach, które znajdziesz, miast pustki, która wyprowadza Cię wciąż z równowagi: zadowolenie wewnętrzne i pamięć mocną; zimną krew, którą daje uregulowane życie; zdrowie, które nie będzie nadwerężane ustępstwami bez końca na rzecz przelotnych ekscesów, które pociąga za sobą przebywanie w towarzystwie innych; ciągłość pracy i wiele zajęcia. (Dziennik).

13 kwietnia 1824 r. — Nastroje przemijające, które nawiedzacie mnie prawie zawsze wieczorem. Słodkie zadowolenie filozoficzne, czemuż nie mogę cię dłużej zatrzymać! Nie skarżę się na mój los. Trzeba mi jednak więcej jeszcze tego zdrowego rozsądku, który poddaje się rzeczom nieuniknionym. Nie odkładajmy do odpowiedniejszej chwili nic z tego, czego mógłbym dokonać z przyjemnością. To, czego dokonam, nie będzie mogło mi być odjęte. A co do śmiesznej obawy, by nie stworzyć rzeczy poniżej swoich możliwości... Nie, oto główna wada! Oto zakątek głupstwa, z którym trzeba walczyć. Mdły śmiertelniku, nie jesteś niczym ograniczony, ani pamięcią, która ci ucieka, ani siłami twojego ciała, które są mizerne, ani płynnością twojego umysłu, który walczy przeciw tym wrażeniom w miarę, jak się zjawiają. Jest zawsze w głębi twej duszy coś, co ci mówi: „Śmiertelniku, który zostałeś na krótko wydobyty z żywota wiecznego, pomyśl, że twoje chwile są cenne. Trzeba, żeby twoje życie przyniosło tobie samemu tyle, ile każdy z śmiertelnych ciągnie ze swego własnego życia". Zresztą, wiem, co chcę powiedzieć. Sądzę, że właściwie każdego mniej lub więcej dręczyło to zagadnienie. (Dziennik).

29 kwietnia 1824 r. — Sława nie jest dla mnie pustym słowem. Szmer pochwał odurza prawdziwym szczęściem. Natura umieściła to uczucie we wszystkich sercach. Ci, co wyrzekają się sławy, albo ci, co nie mogą jej zdobyć, czynią rozsądnie okazując dla tego dymu, dla tych ambrozji wielkich dusz, pogardę, którą oni nazywają filozoficzną. W ostatnich czasach ludzie zostali owładnięci jakąś żądzą odjęcia sobie tego, co natura dała im ponad to, co dała zwierzętom, które oni obarczają największymi ciężarami. Filozof jest to pan, który stara się, by jego cztery dzienne posiłki były możliwie najlepsze, dla którego cnota, sława i szlachetność uczuć są godne względów tylko wtedy, o ile nie ujmują nic tym czterem niezbędnym czynnościom oraz ich małym osobistym i cielesnym wygodom. W tym znaczeniu muł jest lepszym filozofem, skoro znosi przy tym bez skargi jeszcze razy i niedostatek. Ci ludzie bowiem uważają to wyrzeczenie się dobrowolne wzniosłych darów, które są dla nich nieosiągalne, za rzecz, z której przede wszystkim powinni się chlubić. (Dziennik).

9 maja 1824 r. — Słowik. — Jaka zwiewna chwila radości w całej naturze. Te liście tak świeże, te bzy, to odmłodzone słońce. W tych krótkich momentach smutek ucieka. Jeśli niebo okrywa się chmurami i staje się ciemniejsze, to są to jakby pełne czaru dąsy kochanej istoty: jest się pewnym powrotu pogody.

Słyszałem dziś wieczór, wracając, słowika; słyszę go jeszcze, choć z bardzo daleka. Ten śpiew jest czymś jedynie, dla wzruszeń, które budzi. Bufon zachwyca się, jako przyrodnik, giętkością głosu i różnorodnością tonów tego melancholijnego śpiewaka wiosny. Ja znajduję u niego tę monotonię, która stanowi nieokreślony wdzięk wszystkiego, co robi silne wrażenie. To tak jak widok pełnego morza. Czeka się zawsze na jeszcze jedną falę, nim oderwiemy się od jego widoku; nie można się odeń oderwać. Jakże nienawidzę tych wszystkich rymopisów z ich rymami, ich sławą, ich zwycięstwami, słowikami, łąkami! Iluż jest takich, którzy rzeczywiście odmalowali to, co odczuwa się, słuchając słowika? A jednak ich wiersze są tego pełne. Ale kiedy mówi o tym Dante, jest tak świeży jak natura i słyszało się tylko jego. Wszystko jest sztuczne i ustrojone jakieś, i dowcipnie zrobione. Ilu ich jest, którzy odmalowali miłość? Dante jest naprawdę pierwszym wśród poetów. Drżymy razem z nim jak wobec rzeczy samej. Jest większy w tym od Michała-Anioła, czy raczej inny; gdyż jest wzniosły inaczej, nie przez prawdę.

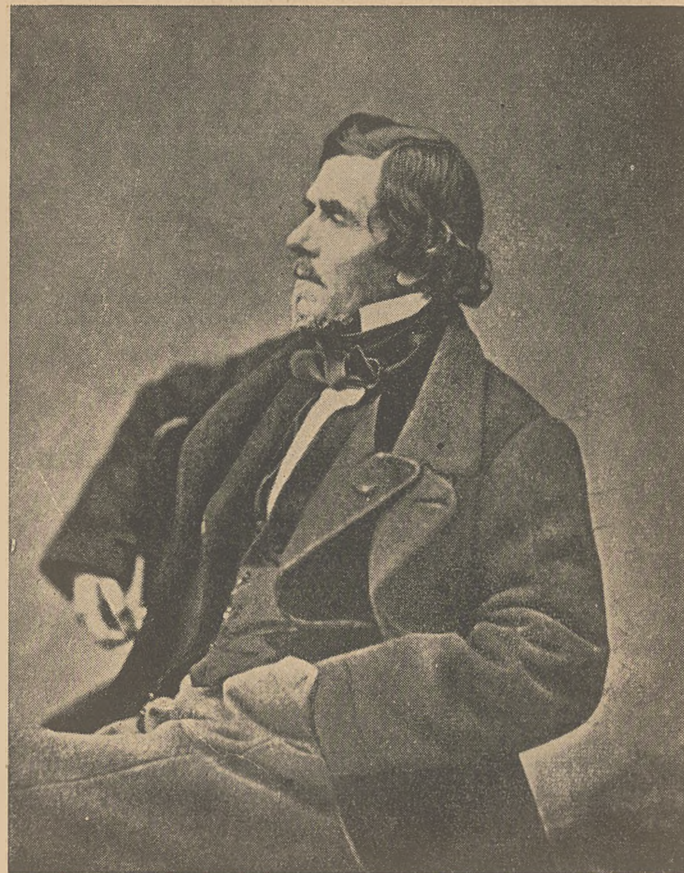
„Come colombe adunate alle pasture“ * itd. *„Come si sta a gracidar la rana“* itd. *„Come il villanello“* itd. i o tym zawsze marzyłem, nie umiejąc jego określić. Bądź właśnie tym w malarstwie. To byłby los jedyny.

— Ale kiedy coś cię znudzi, nie rób tego. Nie goń za próżną doskonałością. Istnieją wady w mniemaniu tłumu, które często dają życie.

Mój obraz ** nabiera takiego skręcenia, takiej energii w ruchu, którą trzeba koniecznie w nim dopełnić. Trzeba w nim tej dobrej czerni, tego szczęsnego brudu, i takich członków, jakich niewielu szuka, a jakich ja wiem, że trzeba. Mulat zrobi tu dobrze. Trzeba zapełniać. Jeśli to mniej naturalne, to będzie bardziej płodne i piękniejsze. Niech się to wszystko trzyma ze sobą. O uśmiechu kochającego! Spojrzenie matczyne! Uścisku rozpaczy, cenna domeno malarstwa! Milcząca potęga, przemawiająca z początku tylko do oczu, która zdobywa i bierze w posiadanie wszystkie władze duszy! Oto duch, oto prawdziwe piękno, które ci odpowiada. O świetne malarstwo, takie znieważane, tak zapoznane, wydane bestiom, które cię wyzyskują; ale istnieją jeszcze serca, które przyjmą cię z szacunkiem; dusze, których nie zadowalniają frazesy jak i wynalazki, ani dowcipne pomysły. Ukaż się tylko ze swą męską i prostą surowością, a będziesz się podobać, dając czystą i absolutną radość. Przyznajmy się, że pracowałem tu posiłkując się rozsądkiem. Nie lubię rozsądnego malarstwa. Widzę, że trzeba, aby mój niespokojny duch miotał się, przerabiał, próbował stu sposobów, nim dojdzie do celu, którego pożądam w każdej rzeczy. Jest takie stare zarzewie, głębia całkiem czarna, którą trzeba zaspokoić. Jeśli nie miotałem się jak wąż w ręku wieszczki, jestem zimny; trzeba to uznać i poddać się temu, i to jest wielkie szczęście. Wszystko, co uczyniłem dobrego, było zrobione w ten sposób. Koniec z *Don Kichotem* *** i z rzeczami niegodnymi ciebie. Trzeba się skupić głęboko wobec malarstwa i myśleć tylko o Dantem. To właśnie zawsze czułem w sobie. (Dziennik).

15 maja 1824 r. — To, co tworzy ludzi genialnych, lepiej, co oni tworzą, to nie są nowe idee, to jest ta władająca nimi idea, że to, co było powiedziane, nie zostało jeszcze dosyć powiedziane. (Dziennik).

1 czerwca 1824 r. — Kochanku Muz, poświęcający ich kultowi twą najczystszą krew, zażądaj od tych uczonych bogiń zwrotu żywego i pełnego blasku młodości oka, radości umysłu niezaabsorbowanego niczym. Te czyste siostrzyce okazały się dla ciebie gorszymi od kurtyzan; ich perfidne uciechy kłamliwsze są niż czara rozkoszy. To dusza twoja drażniła twe zmysły, twoje dwadzieścia pięć lat bez młodości, twój zapał bezsilny; twoja wyobraźnia ogarnia wszystko, a ty nie masz pamięci zwykłego kupca. Prawdziwa wiedza filozofa winna polegać na korzystaniu z wszystkiego. My, przeciwnie, zajmujemy się pilnie analizowaniem i niszczeniem wszystkiego, co jest dobre samo w sobie, choćby to było i złudzeniem; ale cnotliwym. Natura daje nam to życie, jak słabemu dziecku daje się zabawkę. Chcemy zobaczyć, jak to wszystko działa; rozbijamy wszystko. Pozostają nam w rękach i w naszych oczach, otwartych zbyt późno i głupich, bezużyteczne szczątki, części, z których nic nie da się złożyć z powrotem. Dobro jest



E. DELACROIX — FOTOGRAFIA Z OKOŁO 1857

czymś tak prostym. Trzeba się tyle natrudzić, aby je zniszczyć sofizmatami. I choćby to całe dobro i to piękno było tylko wzniosłym pozorem, tylko skorupą, która pozwala nam znosić resztę, kto może twierdzić, że ono nie istnieje, choćby w takiej postaci? Dziwni ludzie, co nie ulegają urokowi pięknego obrazu dlatego, że strona odwrotna jest deską stoczoną przez robaki! Wszystko nie jest dobre: ale wszystko nie może być złe, i przez to raczej wszystko jest dobre.

Któż nie popełnił samolubnego czynu, by sobie go nie wyrzucać? (Dziennik).

26 kwietnia 1828 r. — Uważasz mię więc za człowieka bardzo światowego, skoro sądzisz, że pokusy tego rodzaju mogły walczyć z pewnymi przywiązaniami. Nic podobnego. Te kilka wieczorów, kiedy wychodzę z przyzwyczajenia nudzić się i odnudzać, w rezultacie męczą mię fizycznie ponad miarę. Najczęściej jestem akaparowany przez jakiegoś kpa, który mówi o malarstwie bez żadnego ładu ni składu, sądząc, że wyniosę z tej rozmowy wysokie mniemanie o jego zdolnościach. Kobiet mi to nie dostarcza. Jestem zbyt blady i zbyt chudy. Głównym zajęciem mojego życia, które trzyma w zawieszeniu i szachuje moje wysokie i potężne zdolności, którymi, jak twierdzą niektórzy, natura mię obdarzyła, jest... staranie się o to, by zapłacić co kwartał komorne i móc wegetować skromniutko. Kusi mię, by zastosować do siebie parabolę Jezusa Chrystusa, który mówi, że Jego królestwo nie jest z tego świata. Mam niezwykły talent, który jednak nie posuwa się do tego, by mi nie pozwolić żyć spokojnie jak drobny

* Po włosku w tekście.

** Ten obraz to „Rzeź w Scio“.

*** Kursywą w tekście francuskim.



EUGENIUSZ DELACROIX — PEJZAŻ JESIENNY (olej)

urzędnik. Duch jest ostatnim z czynników, prowadzących do zdobycia majątku; to bez przenośni, bez przesady. Wyobraźnia, kiedy na domiar nieszczęścia, dar ten towarzyszy reszcie, rujnuje, niszczy, łamie całkowicie biedną duszę. Ukochanie sławy, kłamliwa namiętność, śmieszny błędny ognik, który prowadzi nas zawsze prosto do otchłani smutku i pychy! Nie mówię o miłości, która przynosi najbardziej piekące strapienia, ale daje i chwile naprawdę orzeźwiające. Jeśli będę miał dzieci, poproszę Opatrzność, by były głupie i żeby miały zdrowy rozsądek.

Zamówień ani słów zachęty nie powinienem oczekiwać żadnych. Najżyczliwsi dla mnie uważają mię zgodnie za wariata interesującego, ale któremu byłoby niebezpiecznie dodawać odwagi w jego wybrykach i dziwactwach. Miałem ostatnio małą dyskusję ze sławetnym Sosthènem *. Kwintesencja rozmowy jest taka, że nie powinienem z tej strony oczekiwać niczego, póki nie zmienię kierunku. Nieba łaskawie pozwoliły mi utrzymać zimną krew podczas tej dysputy, w której ten głupiec, pozbawiony zdrowego rozsądku i jakiejkolwiek równowagi, nie miał jej zupełnie. (List do p. Soulier).

1829 r. — Nic bardziej rozpowszechnionego niż to głupie mniemanie, że portret jest drugorzędnym rodzajem malarstwa. Cóż może być jednak bardziej interesującego niż rysy sławnego człowieka albo naiwny wizerunek młodej osoby, chyba że wolicie od oczu błyszczących zdrowiem, warg świeżych i pąsowych, i wszystkiego, co czaruje w młodej twarzy, te niesmaczne figury, które wykręcają się i demenują na wielkich obrazach, gdzie czuje się tylko wysiłek, a które pozostawiają nas jak z lodu. Portreciście, twierdzicie, wystarczy tylko kopiować? Model jest przed nim, niech go chwyci. Ale razem z rysami tworzącymi fizjonomię chcecie duszy, która by je rozgrzała i oddychała w nich. Malarz, który tworzy obraz, widzi go albo zdaje się widzieć go w swojej wyobraźni; ale któż go zmusza do pójścia za tą czy inną myślą przewodnią i kiedy już przychodzi do wykonania, kto mi dowiedzie, że odnalazł on na płótnie choćby zatarty cień tego, co był zamyślał?

Nie ma artysty, nie ma pisarza, który by nie komponował tysiąc razy z pragnieniem oddania dokładnie tego, co mu przyszło do głowy. Suponuję najsilniejszą wolę, głowę najczynniejszą w kierunku podążania za swymi myślami, a czy nie wymykają się one często w miarę ich napływania? Oddaje się wtedy połowę ich tylko, czwartą część, czasem jedna prowadzi was ku drugiej w ten sposób, że zapominacie o pierwszej. Fantazja, szczęśliwy przypadek mogą sprawić, że wasze myśli wezmą inny obrót. Weźmy, przeciwnie, portret Napoleona na przykład, którego rysy trzeba uchwycić, człowieka, którego wszyscy będą mogli zobaczyć, aby porównać kopię z modelem; chodzi o to, by on odżył, by mu dać ruch i plastyczność na tej niemej płaszczyźnie, i o to, by jednak pokazać wszystko, co go otacza, by namalować wszystko, aż do najdrobniejszych szczegółów, bez odwracania koniecznej uwagi od rysów twarzy. Oto tak i niech mi darują rzekomi historyczni malarze, którzy, prawdę mówiąc, tak samo dobrze malują historię jak bajkę, co można też za trudność uważać.

* Sostchène de la Rochefoucauld, superintendent Sztuk Pięknych, Piron (str. 71) zachował nam relację o tym spotkaniu, w czasie którego Sostchène zażądał od Delacroix, aby ten zmienił sposób malowania.



E. DELACROIX — CHRYSTUS NA JEZIORZE GENEZARET (olej)

Słyszę, że mówi się o godności rodzaju malarstwa; ze wszystkich godności ta wydaje mi się najmniejszą. Prawdziwą jest ta, którą człowiek wyciska na swoim dziele; rodzaj godny to ten, który jest posunięty do doskonałości. (Revue de Paris).

1830 r. — Ich życie było pracowitsze i bardziej odosobnione niż życie artystów w naszych czasach; ich pomysły były też na większą miarę zakrojone. W tych warunkach myśleli na pewno o tym, aby siebie w pierwszym rzędzie zadowolnić. Gdyby na świat wrócili, śmialiby się z politowaniem widząc nas traktujących tak sztukę, jak my to robimy, my, dla których sukces jest wszystkim. Myśleli zupełnie inaczej niż my o tym, aby działać na wyobraźnię, i przywiązywali też dużo mniej wagi do pewnych poszukiwań szczegółowych, które szkodzą w dziełach współczesnych wrażeniu całościowemu. Sędziowie teraz mają większe wymagania i nie przechodzą łatwo do porządku dziennego nad zaniedbaniami nawet wynagrodzonymi wielką ilością zalet. Artysta, by ich zadowolić, zmuszony jest do wyczerpującej pracy; jego muzą staje się obawa, a uśmiech krytyka nagrodą. Jakże daleko od tego nieśmiałego postępowania do śmiałości i szybkości wykonania dawnych malarzy! Nie byliby oni mogli dostosować się do sędziów tak sumiennych, pragnących jedynie dobra sztuki, a będących powodem, że artyści umierają z rozpaczy. Zresztą tamci malarze, naprawdę spragnieni tworzenia i wyżycia się w swoich dziełach, nie mieli czasu myśleć o ludziach subtelnych. Trzeba było na oznaczony dzień zdążyć z inauguracją dzieła w swojej parafii i lud, widząc ukazanie się swego świętego patrona, myślał tylko o tym, żeby go wielbić; ludzie o duszach wrażliwych rozumieli aż nadto duszę artysty.

Teraz nie odczuwamy nabożeństwa ani do świętych, ani do piękna. Wygnaliśmy wszystkich bogów; do kogóż więc ma się zwrócić ten nieszczęsny malarz? Gdzie szukać tej gorącej sympatii ze strony widzów, wielkich mistrzów? W państwie zamożniejszym i w systemie praw dobroczynnych i równych dla wszystkich obyczaje łagodnieją, ale żywość odczuwania maleje. Wśród tych niespokojnych republik italskich, gdzie każdy obywatel kładł się spać w ubraniu, ze sztyletem u boku, w Pizie, we Florencji, gdzie po wyjściu z zabawy nie byłeś całkiem pewny, czy odnajdziesz swe łoże i gdzie budziłeś się często przy świetle pochodni wojny domowej, nie było się już człowiekiem pierwszego odruchu; można się było pasjonować malarzami i obrazami. Giotto namalował obraz, który wprawił w entuzjazm całą ludność Florencji. Obraz obnoszony był po ulicach, ustrojony girlandami, a za nim postępowali w ceremonialnym pochodzie urzędnicy Rzeczypospolitej i obywatele w zachwycie. Oddano malarzowi publiczne honory; triumf był taki jak triumfy zwycięzców w starożytnym Rzymie, wszystko z racji kilku świętych w zasępionym stylu, na widok których dzisiejszy paryski mieszczanin wzruszyłby tylko ramionami.

Temu amatorowi naszych czasów trzeba pięknego, rzęsiście oświetlonego salonu, gdzie dobre towarzystwo zbiera się w pewne określone dni. Tam, otoczony obrazami wszelkiego rodzaju, odbiera on jakieś wątpliwe wrażenie, które byłoby tylko umęczeniem z powodu zgrzytliwego efektu tej całej pstrokacizny szarpiącej



E. DELACROIX — PEJZAŻ Z OKOLIC CHAMPIOSAY (olej)

oczy na wszystkie strony, gdyby nie zadowolenie miłości własnej znajdowane w popisywaniu się swą wiedzą i w przerabianiu wedle swej woli obrazów, które go rażą. Ale poślijcie go do kościoła admirować samotny obraz, który sprawiłby tam wrażenie w dwójnasób większe na jednostce wrażliwej; pokażcie mu w plenerze malowidło biednego Giotta albo zaprowadźcie go w Watykanie przed jego freski całkiem czarne, tak cierpkie rozkosze nie będą już w jego guście. To tak, jakbyś mu zaproponował, po pracy na Giełdzie albo w biurze, jedną z takich spartańskich rozrywek, jak dysk albo rękawica atlety, lub przysmak w rodzaju czarnej polewki.

Proszę wybaczyć mi te wstępne refleksje, nie odnoszące się ani do Rafaela, ani do żadnego innego malarza; niech służą jeno do stwierdzenia, że niełatwo jest znaleźć dla ludzi światowych punkt widzenia potrzebny do tego, by docenili wyraźnie rodzaj wyższości, którym promienieją prace dawnych artystów; wobec tego, że nasze obyczaje nie są już te, co dawniej, że zmienił się sposób zażywania przyjemności i sposób wzruszania się, jest to rodzaj studium albo zabawy erudyty. Można by im powiedzieć to, co Lacedemończycy mówili obcokrajowcom, którzy znajdowali niewiele smaku w posiłkach Likurga: brak wam doskonałego kucharza, to znaczy apetytu, który dają ćwiczenia cielesne i mocne zdrowie. Większej części ludzi, którzy pragną stać się znawcami, brak tej przyprawy jaką dają: pasja, miłość prostoty i miłość piękna (Revue de Paris).

1830 r. — Sztuka, cokolwiek by o niej można powiedzieć, jest przyjaciółką pokoju. Zdawało się, że odkryto, iż niektórym geniuszom dla ich rozwoju potrzebny był niepokój spowodowany wojnami i niesnaskami domowymi. Może tak dzieje się z geniuszami wojennymi, których zadaniem jest zakłócać spokój świata i trzymać ludy w napięciu; ale artysta zagubiony w swoich pracach, które kocha, nienawidzi całkiem słusznie tych ciągłych spacerów tam i z powrotem, szaleńców, których rzemiosłem jest rujnować wszystkie rzemiosła i wszystkie spokojne sztuki. (Revue de Paris).

Valmont, 30 września 1831 r. — Jestem w tym Valmont, miejscu spokoju i zapomnienia o całym świecie. Urok, który tu znajduję, stary przyjacielu, leży w zupełnym ogołoceniu z wzruszeń żywych i szarpiących, które czynią moje życie w Paryżu ustawicznym doświadczeniem i tańcem na linie bez drążka w ręku. Sprawy pieniężne i miłości własnej, rywalizacje, obowiązki grzeczności, miłość nawet, wszystko to nie zajmuje w moim sercu i w moim umyśle miejsca, które jedna tylko z tych rzeczy pochłania w mojej istocie, kiedy znajduję się wśród tego ogniska ustawicznego niepokoju, jakim ty oddychasz. Nie zdałem sobie jeszcze nigdy do tego stopnia sprawy z bezużyteczności szaleństw, mających na celu prowadzenie szczęśliwego życia. Może być, że stan ten stałby się równie nieznośny jak tamten, gdyby się przedłużał. Popędliwość naszej natury sprawia, że łatwo mi w to uwierzyć. Co nas zajmuje przede wszystkim w Paryżu, to pasja stania się czymś. Wydaje mi się teraz, że gdyby się znalazł człowiek, który by zechciał mi dostarczać środki do życia jak tuczonemu kapłonowi, pod warunkiem, że miałbym całą moją pracę i dosyć daleko idącą swobodę, dobiłbym targu natychmiast.

Mam za dużo swobody, żeby odczuwać jej cenę. Tutaj mam jej i mniej i więcej. Mniej o tyle, że mieszkam z zupełnym despotą, który rządzi mną fizycznie,



E. DELACROIX — PEJZAŻ Z OKOLIC CHAMPRONAY

który każe mi jeść obiad o oznaczonej godzinie, który każe mi iść w oznaczone miejsce dla mojej przyjemności itd. Więcej o tyle, że mój duch uwolniony od konieczności zajmowania się tysiącem starań nieznośnych dla mojej natury, błąka się, jak sam chce, rozkoszuje się własnym spokojem, stwarza pałace i czary, bez tego, by trywialna potrzeba przywoływała go na ziemię.

Nie odczuwam szału pracy sprzed dwóch lat. Ale bawię się, to najważniejsze. Znalazłem w Rouen materiał do zrobienia obrazu, który daje mi sporo natchnienia *. Zobaczymy tej zimy.

Żegnaj; kochaj mię zawsze mimo wszystko. Nie znajdziemy nigdy więzi równej tej, jaka nas łączy na całe życie; jednak pielęgnujmy tę więź. W miarę, jak się starzeję, odczuwam potrzebę dawnych przyjaźni. Nowe są jakby drzewa źle sadzone, które pierwszy podmuch wywraca. Napisz do Guillemardet, który jest tym trzecim z naszej trójki; niech nam jej dochowa długo, nie kończmy kulawo naszej kariery życiowej. Dobry Feliks. Nieba winne mu są coś lepszego niż całe jego ubiegłe życie. Dasz mi więc wiadomości o nim. (List do p. Pierret).

Tanger, 4 czerwca 1832 r. — Dostałem z wielką radością wiadomość od Pana, drogi przyjacielu, pański uprzejmy list doszedł mnie po moim powrocie z Hiszpanii, dokąd zrobiłem wycieczkę. Wyjeżdżam nareszcie do tej biednej Francji i nie chciałem opuścić Afryki nie przesławszy Panu słówka podzięki.

Wasze dzienniki, wasza cholera, wasza polityka, to wszystko, niestety, zmniejsza trochę radość powrotu. Gdyby Pan wiedział, jak spokojnie się żyje pod uciskiem tyranów; w pierwszym rzędzie, jak mało się myśli o tych wszystkich ambicjach, które zaprzątają nam głowę. Sława jest tutaj wyrazem pozbawionym znaczenia; wszystko tu skłania się ku słodkiemu lenistwu; nic tu nie mówi o tym, żeby nie miał to być stan najbardziej upragniony na ziemi. Piękno spotyka się tu co krok; przywodzi ono tu do rozpaczy i malarstwo, czy raczej szał malowania zdaje się tutaj najgorszym z obłędów. Zna Pan Alger i może Pan sobie wyobrazić przyrodę w tych okolicach. Jest tutaj coś jakby jeszcze prostszego i bardziej pierwotnego: mniej tu jest domieszki tureckiej; Greków i Rzymian znajduję tutaj przed mymi drzwiami; uśmiałem się bardzo z Greków Davida, nie mówiąc, oczywiście, o jego wzniosłym malarstwie. Znam ich teraz; marmury są prawdą samą, ale trzeba w nich umieć czytać, a nasi biedni współcześni dostrzegli w nich same tylko hieroglify. Jeśli szkoła malarstwa będzie uparcie, dla młodych wychowanków Muz, wysuwać takie tematy jak rodzina Priama i Atreusza, to przekonany jestem i będzie Pan na pewno mojego zdania, że byłoby dla nich nieporównanie lepiej, gdyby ich wysłano na pierwszym z brzegu statku do Barbarii jako okrętowych chłopców, niż żeby mieli dłużej deptać klasyczną ziemię rzymską. Rzym nie jest już teraz w Rzymie. (List do p. Jal.).

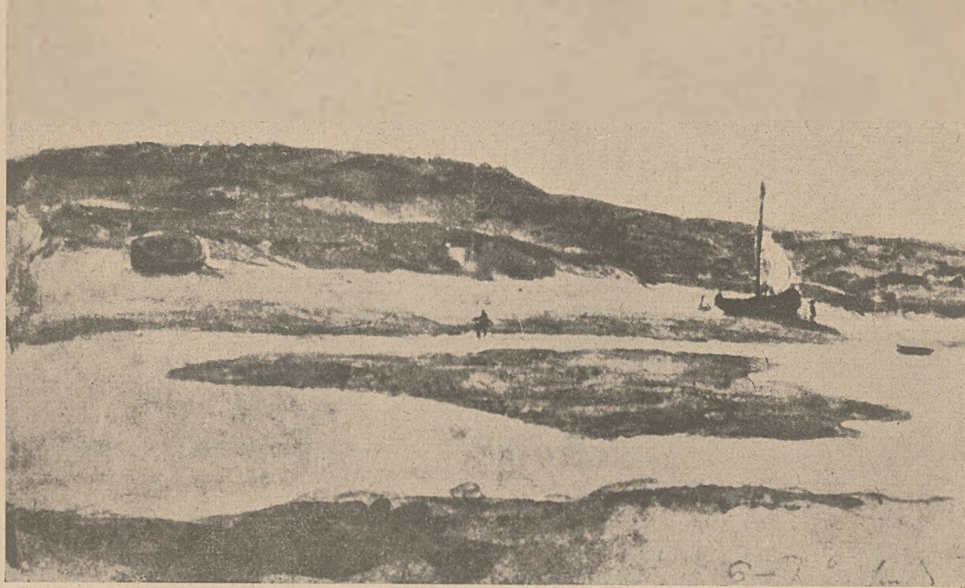
Grudzień 1832 r. — Niech mi Pan pozwoli w formie podziękowania przesłać Panu myśli zrodzone we mnie pod wpływem myśli zawartych w pana L a m b e r c i e, które, siedząc samotnie przy kominku, zapisywałem w trakcie powolnej lektury, bo nie mogę prędko czytać książek, w których znajduję upodobanie, to zna-

* „Wnętrze klasztoru Dominikanów w Madrycie“ albo „Odwołanie oszczerstwa“ (Robaut, 351) z Salonu 1834 r. Do tego obrazu dostarczyła Delacroix materiału wielka sala Pałacu Sprawiedliwości w Rouen. (Nota p. A. Joubin).



EUGENIUSZ DELACROIX — JEŹDZIEC (akwarela)

czy tych, gdzie myśli autora budzą co chwila moje własne. Czy L a m b e r t jest dzieckiem pańskiej wyobraźni, czy też taki L a m b e r t istniał naprawdę, niemniej tworzy go Pan; gdyż tworzyć dla poety, to jest pokazać innym to, co oni widzieliby w naturze tak jak i on, i co oni tam rzeczywiście znajdują, gdy, podobny zwierciadłu odbija on przedmioty, obramiając je dla użytku tłumu ograniczonych, których wzrok ogłupiały, niewyraźnie zafrasowany wszystkim, nie zatrzymuje się właściwie na niczym. Znałem takich Lambertów albo podobne doń charaktery. Sam byłem takim Lambertem, tylko mniej głębokim; ale co do rozkosznych godzin, które dziecko spędza wśród swych poetycznych marzeń, to odosobnienie, w które się sam pośród całej klasy wprowadza z nosem zagłębionym w książkę i udając, że słucha wykładu, podczas gdy jego dusza podróżuje i stawia pałace; znałem to wszystko jak Pan, jak Pański L a m b e r t i śmiem twierdzić, jak wszystkie dzieci. W tym wieku wszystko jest nowe i człowiek ośmiela się myśleć na swój sposób. Później oryginalność przytępia się skutkiem znajomości książek. Książka wielkiego człowieka jest kompromisem pomiędzy nim i czytelnikiem. To jest teren neutralny, na który zgadza się autor zejść, by rozprawiać z nim jak równy z równymi i streścić w sposób jasny swoje błądzenia od swej wyobraźni twórczej do zdolności pojęcia ze strony ogółu czytelników. Ażeby formułować myśli, nawet dla użytku umysłów wyższych, trzeba je porąbać na drobne kawałki, odrzeć z kory, przeprowadzić przez ujście zwężone trochę, które je formuje wprowadzając na światło dzienne. Podobne szkłu, które stygnie wychodząc z pieca i które, zamiast rozpalonej materii bulgocącej w żarłocznej



E. DELACROIX — PEJZAŻ NADMORSKI (akwarela)

otchłani, jest jeno meblem, fiolką przeznaczoną do najniższych potrzeb, myśl całkiem naga, całkiem zimna lecz precyzyjna i ostemplowana nie jest już lawą palącą, błyskawicą, która oświetla, ale pożytecznym naczyniem, które zawiera dla wszystkich nauki albo rozrywki; dla próżniaków, dla kobietek i tej całej lodowatej publiczności, co asystuje przy urodzinach naszych dzieł, aby je zaadaptować do swojego użytku albo wygwizdać i ojca, i dziecię, co jest przyjemnością bezsprzecznie wyższej natury.

Jest więc do napisania książka o książce i o złudzeniu, że jest ona wiernym echem tego, co uderza w umyśle jej autora.

Ustęp pańskiej książki poświęcony słowu każe żałować, że zajmuje on tylko jedną stronicę. Jest tam, jak pan mówi, cała nauka jak w tylu innych rzeczach i musiał go Pan porzucać z żalem.

Czy Pan nie podziwia, ilu to trzeba sprzyjających okoliczności, aby rozwinąć geniusz i kazać mu przynosić owoce?

Miałem przyjaciela podobnego do Lamberta; zakładaliśmy republiki, ale ja nie byłem takim entuzjastą jak on. Sądzę, że ten przedwczesny rozwój rzadko prowadzi do wielkiej wyższości. Trzeba światu praktycznego geniusza, który by zeszedł do poziomu inteligencyj przeciętnych... (List do Honoré de Balzac).

tłum. *Jerzy Wolff*

E. DELACROIX — SKAŁY NADMORSKIE (olej)



A D A M G E R Ż A B E K

DOROBEK TRZECH LAT

Zawierucha wojenna szalała jeszcze na zachodnich ziemiach Rzeczypospolitej, kiedy do Krakowa przybyli w styczniu 1945 r. artyści plastycy, delegaci odbudowanego w Lublinie Związku Polskich Artystów Plastyków.

Kraków miał wówczas najliczniejszą grupę artystów, gdyż do pozostałych przy życiu, stale osiadłych w tym mieście, dołączyli, z warszawiakami na czele, ci wszyscy, którzy w mniejszym lub większym stopniu podzielili los warszawskich kolegów.

Drugim skupiskiem plastyków była grupa, która schroniła się do Milanówka.

Trzecią stanowił zaczątek Związku Plastyków w Lublinie.

Życie było wówczas zupełnie zdezorganizowane: społeczeństwo wyczerpane koszmarem okupacji hitlerowskiej, plastycy bez mieszkań, bez środków do życia, bez pracowni, bez farb i niezbędnego do pracy sprzętu malarskiego.

Trudno było przewidzieć wówczas, w jakim stopniu odbuduje się życie na odcinku plastyki i po jakiej linii rozwijać się będzie praca artystów. Wbrew rozprzestrzenianej opinii, artysta nie pracuje w oderwaniu od społeczeństwa. Jest z nim zrośnięty, bierze udział w jego życiu, przejmuje się jego troskami, dzieli jego radości i smutki. Poprzez życie swego otoczenia patrzy na świat, nie jest urzędnikiem oka, odrabiającym swoje obowiązki jak obiektyw aparatu fotograficznego. Toteż gdy tkanka społeczna jest porwana tak, jak u nas wtedy była porwana, artysta ustaje w pracy. Do tego, by ją podjął na nowo, potrzeba jakiegoś unormowania życia całego społeczeństwa.

W ciągu okupacji Kraków ucierpiał mniej od innych ośrodków artystycznych; grał, w stosunku do wyrzuconych z siodła rzesz całych, rolę gospodarza. Niemniej jednak, organizując we wrześniu 1945 r. swą pierwszą po wojnie wystawę, mieli artyści krakowscy nie lada trudności do przezwyciężenia. Do wyjątków należeli ci spośród nich, którzy nie zostali wysiedleni ze swych mieszkań i pracowni, ponadto często gościli kolegów przybyłych z innych ośrodków; palące problemy gospodarcze i organizacyjne, które musiały być jak najszybciej rozwiązane, odciągały ich od pracy, do której warunków dobrych nie mieli.

Była to pierwsza po wojnie wystawa urządzona z odpowiedzialnością artystyczną i zaznaczając dość wyraźnie malarską postawę tego środowiska, przybrała charakter mobilizacji sił artystycznych Krakowa. Odczuwało się tam może brak silniejszego akcentu tych tendencyj malarskich, jakie później występowały coraz wyraźniej pod wpływem wystaw malarzy francuskich, reprezentujących aktualnie najsilniej te dążności we Francji.

Ton wystawie krakowskiej nadawał postimpresjonizm, rozwiązujący z większym lub mniejszym powodzeniem organizację płaszczyzny obrazu kolorem w przestrzennym widzeniu. U jednych spośród wystawiających przeważała dążność do twardego, szerokiego ustawienia planów i idącej za tym konkretności formy, u drugich przeważał zachwyt grą kolorową, na rzecz której poświęcano do pewnego stopnia formę, wreszcie u innych widać było wysiłek zmierzający do osiągnięcia harmonii obu wyżej wymienionych tendencyj. Nie zauważało się gwałtownego odchodzenia od natury ani

w kierunku płaskiej dekoracji, ani w kierunku ogołocenia szkieletu konstrukcyjnego obrazu z mięsa natury.

W Warszawie życie skupiało się wtedy na prawym brzegu Wisły. Bez wody bieżącej, bez prądu, bez gazu, często bez najprymitywniejszego ekwipunku niezbędnego do życia codziennego.

Dlatego Warszawa mogła wystąpić dopiero w osiem miesięcy później, otwierając I ogólnopolski Salon Malarstwa i Rzeźby w gmachu Muzeum Narodowego. Organizacja tej oficjalnej i najwyższej manifestacji sztuk pięknych w państwie, zarówno jak organizacja wystaw okręgowych, jest jednym z naczelnych, statutem określonych zadań Związku Polskich Artystów Plastyków i jest realizowana pod opieką Ministerstwa Kultury i Sztuki. Wymaga to sporego wkładu energii i pracy.

Organizowany pod znakiem dopuszczenia i wydobycia wszelkich kierunków i tendencyj, Salon ten zyskał na czytelności przez to, że grupowano razem dzieła o wspólnej postawie artystycznej. Jedyny to sposób do konfrontowania różnych kierunków w sztuce, do uprzystępnienia widzowi odczytania poszczególnych obrazów, wreszcie do ustalenia jakości dzieł przez porównanie z innymi o podobnych założeniach dziełami.

Jak zawsze na każdej większej wystawie, najlepsze dzieła stanowiły trzon, który decydował o poziomie Salonu. Otóż poziom nie był wcale niski, tak dalece, że nawet tendencje złudzeniowego malarstwa grupy, reprezentującej ideologię przedwojennej „Zachęty", nie zdołały zachwiać przekonania wyniesionego z wystawy, przekonania o rozwiniętej świadomości artystycznej, która pozwala rozumieć istotny cel sztuki, nie polegający na odrabianiu natury, a na organizowaniu tego, co odczuwa się na skutek bodźców wzrokowych środkami wybranymi odpowiednio do cech indywidualności każdego artysty i w takim układzie, jaki najlepiej wyraża reakcję malarza na otaczający go świat.

I nie było to ważne na tej wystawie, na ile założenia były zrealizowane, jeno to, że założenia były artystycznie słuszne. Był to znak powrotu do pracy tych wszystkich, których kataklizm wojny ostatniej w taki czy inny sposób z normalnej pracy artystycznej wytrącił; jeszcze jedno świadectwo żywotności polskiej, świadectwo wzruszające.

Wszystkie dalsze wystawy są objawem coraz to żywiej pulsującego środowiska artystycznego w skali ogólnopolskiej. Na tym Salonie zarysowują się, acz jeszcze nikło, tendencje abstrakcjonistyczne i nadrealistyczne, które wystąpią już wyraźnie na II Salonie Ogólnopolskim w Poznaniu, aby w końcu najmocniej manifestować swą odrębność wystawami grupowymi i indywidualnymi w gmachu dawnego IPS-u w Warszawie. Nie tylko oni urządzają wystawy.

W Krakowie, Poznaniu, Łodzi, Katowicach, Sopocie, Wrocławiu, Szczecinie i Toruniu indywidualne wystawy zbiorowe, jak np. F. Pautscha, Jana Cybisa, S. Szczepańskiego, Cygańskiej-Walickiej, K. Mackiewicza, J. Gawińskiego, E. Geppert a, W. Królikiewicza, K. Mondrala, wystawy doroczne wszystkich Okręgów Związku Plastyków, udział w wystawie UNESCO, wystawy grafiki polskiej wysyłane za granicę do Rosji i Jugosławii, wystawy grafiki użytkowej w Katowicach, w Warszawie (ilustracje do przekładów polskich dzieł literatury rosyjskiej), udział w konkursach jak na plakat ONZ, projekty dla Państw. Monopolu Tytoniowego, godło państwowe. Dział sztuki użytkowej miał wystawy organizowane przez B.N.E.P. w r. 1945 i 1947 w gmachu Muzeum Narodowego, gdzie pokazano meble, tkaniny, rękodzieło artystyczne, szkło i metal, oraz wystawę tkanin artystycznych w Łodzi, wreszcie B.N.E.P. wzięło udział w Targach Gdańskich.

Wystawy organizowane przez Dyrekcję Muzeum Narodowego w Warszawie lub Muzeum w Poznaniu czy Tow. Przyj. Sztuk Pięknych w Krakowie (wystawa O. Boznańskiej) — są raczej obrazem prac rewindykacyjnych historyków sztuki, usiłujących bodaj w części naprawić dewastację polskich zbiorów sztuki spowodowaną przez wojnę i okupację; stanowią one wkład w ruch wystawowy, odnoszą się jednak do twórczości dawnej; jedynie wystawa pośmiertna S. O. Chrostowskiego wiąże się z dzisiejszą twórczością artystów grafików.

Rzeźbiarze biorą udział we wszystkich Salonach ogólnopolskich, poza tym w budynku dawnego IPS-u pokazali dzieła na temat sportu.

Jak widać z powyższego, dość sumarycznego zestawienia, ruch wystawowy coraz bardziej przybiera na sile. Po poważnej wystawie zbiorowej Jana Cybisa oczekujemy będącej w przygotowaniu zbiorowej wystawy pracy całego życia artysty rzeźbiarza X. Dunikowskiego.

Poszczególne Okręgi organizowały ponadto wystawy o określonym temacie, jak „Pejzaż ziem odzyskanych", „Śląsk w sztuce", „Pejzaż morski", „Pejzaż śląski", wreszcie wyrazem aktywności Okręgów Torunia i Gdańska były wystawy takie, jak „Rysunek dziecka", „Wystawa starych sztychów XVIII i XIX w." czy w Warszawie wystawa pamiątek z pracowni J. Pankiewicza, gdzie między innymi pokazano sporo prac graficznych, rysunków i parę dzieł malarskich zmarłego artysty.

Jest to faktem wielkiej doniosłości, że w Polsce dochodzą do głosu tendencje artystyczne. Żadna grupa, żaden kierunek nie może wziąć na siebie odpowiedzialności za załatwienie sprawy sztuki raz na zawsze i bez reszty. Różnice ideologiczne wywołują dyskusje w słowie i formie, tworzą napięcie, tworzą środowisko. Z drugiej strony, nie byłoby środowiska, gdyby nie było jakiegoś terenu twardego, jakiejś zdefiniowanej postawy, która ma pokrycie w pracy artystycznej i osiągnięciach. Rolę tę spełniają dziś w Polsce kapiści oraz

ci spośród artystów, których tendencje są pokrewne. Jest komu się przeciwstawiać.

Stworzenie własnego polskiego środowiska z manifestacjami formy i myśli jest wielką i niezaprzeczalną zdobyczą, która na przyszłość stokrotnie się opłaci. Tylko żywe środowisko może tworzyć narybek artystyczny, który ma sprzyjające warunki rozwoju, gdyż z jednej strony może się on oprzeć o nieprzemijające zdobycze określonej i utwierdzonej wiedzy plastycznej, z drugiej zaś strony nie grozi mu skostnienie w niewypracowanych przez niego prawdach dzięki oponującym się ideom, dzięki dyskusji.

Cała tajemnica sztuki zawarta jest w wyborze formy i tematu, wyborze dyktowanym przez wzruszenie i dokonywanym przy dużym współudziale zarówno inteligencji jak instynktu, przy czym proces wyboru i doskonalenia formy rozłożony jest nieraz na wiele lat. Odebranie artyście możności budowania jego własnej sztuki jest równoznaczne z jej zabiciem; bez dyskusji środowisko zamiera.

Utrata takiej pozycji w kulturze narodowej, jak żywa i owocująca sztuka, byłaby stratą nie do powetowania i dla państwa niepożądaną. Toteż nic dziwnego, że ze strony czynników rządowych tego rodzaju sugestii się nie wysuwa.

Z drugiej strony państwo może mieć swe potrzeby, zaspokajane na drodze zamówień. Malarstwo ścienne np. może bardzo podnieść wartość reprezentacyjną jakiegoś wnętrza. Ale do tego trzeba przede wszystkim owego wnętrza, trzeba budynku. I bez tego obiektu wszelkie dyskusje na ten temat są bezprzedmiotowe. Malarstwo ścienne rodzi się w konkretnych warunkach, na miejscu przeznaczenia, a nie na przenośnych „murkach", które do niczego poza propedeutycznym zaznajomieniem z odmiennym materiałem nie prowadzą. Polska dysponuje dostatecznie poważnymi artystami, by można im było powierzyć tego rodzaju zadanie, dając im na wykonanie pracy co najmniej tyle czasu, ile go miał np. Michał Anioł. Niezależnie od tego ogłaszanie konkursów na niektóre zadania pozwoli wyłowić młode, może nawet specjalnie na ten rodzaj malarstwa nastawione talenty.

Praca artysty jest wynikiem przeżycia artystycznego. Proces ten przebiega na fali dłuższej od tej, w której granicach mieści się zwykłe ludzkie przeżycie, będące dopiero bodźcem dla artysty. Znalezienie formy na wypowiedzenie owych przeżyć trwa, jak już wspomniano, nieraz lata całe. To, co widzimy na wystawach, jest drogą, po której rozwija się forma wypowiedzi artystów. Jedni zaszli na swej drodze dalej, inni znajdują się na niej bliżej, co nie umniejsza ich wartości, o ile tylko są na właściwej dla siebie ścieżce. A więc stale i niezmiennie mają przed sobą problem do rozwiązania: wybór środków i ich skład. Jest to walka o jakość.

Ta walka jest obecnie charakterystyczna nie tylko dla polskiego środowiska artystycznego. Jest cechą epoki, u której progu cywilizowana ludzkość buduje z wielkim trudem nową koncepcję, dochodzi do nowego pojmowania otaczającej ją rzeczywistości, zdobywa nową postawę wobec świata.

Dlatego skala tematyczna jest węższa od skali problematyki malarskiej. Udział artystów polskich w tym wysiłku dowodzi współczesności polskiego potencjału kulturalnego.

Żyjemy w okresie przemian co najmniej tak doniosłych, jak to było u progu Renesansu; nasuwa się nieodparcie porównanie. Dziś widzimy ślad przemian społeczno-politycznych Renesansu o wiele wyraźniej w zmianie strony formalnej sztuki ówczesnej, niż w zmianie tego, co dziś się tematem nazywa. Ta pierwsza wyraża całkowicie nowy stosunek człowieka do otaczającego go świata. Malarstwo jest sprawą oka. Jeżeli jednak Włoch widzi inaczej niż Hiszpan, a Hiszpan inaczej niż Flamand czy Francuz, to jest to już nie tylko sprawą oka, ale i różnicą wynikłą z innego życia dziejącego się wokół artysty i wywierającego swój wpływ na kształtowanie się jego doznań wizualnych. I — prawdopodobnie między innymi dlatego Rubens, mimo że Tycjan był dla niego ideałem, realizuje swoje malarstwo odmiennie od malarstwa Tycjana. Czy różnice polegają na odmiennym temacie? Nie — Rubens manifestuje swoje powiązanie ze środowiskiem na drodze innej formy swojego piękna.

Tak jak znajdujemy różnice pomiędzy środowiskami działającymi w tym samym czasie, tak samo istnieją one w twórczości jednego środowiska w dwóch różnych w czasie odcinkach historycznych. Bo na artystę wpływa to, co się wokół niego dzieje, tylko należy zwrócić uwagę na to, jak na niego wpływa. Znowu różnica polega przede wszystkim na odmiennej interpretacji. Martwe natury Cézanne'a nie są bynajmniej nowością przez ich temat; nowością jest jego sposób myślenia i wynikająca stąd metoda pracy — czyli ich styl.

To samo stwierdzimy przy pejzażach impresjonistów, lub barbizończyków, lub też przy dziełach Picassa. Tak prawdopodobnie było zawsze i wszędzie. Zdarza się, że pewne tendencje formalne skłaniają artystę do wyboru nowego tematu, ale zmiana tematu bynajmniej nie jest regułą. Odmienności widzenia zaś nie zdobywa się z dnia na dzień.

Historycy sztuki wiedzą dobrze, co to znaczy oddzielić jedną epokę od drugiej. Granica jest płynna, toteż dotąd są różne poglądy na słuszność takiego a nie innego podziału. To, co pozostało z przeszłości, przeplata się z elementem aktualnie nowym dość długo, zanim okrzepnie i utwierdzi się czysta w swej nowości forma. Otaczające, ciągle nowe życie zwolna kształtuje nowe widzenie.

Brak dostatecznie rozwiniętego piśmiennictwa w dziedzinie sztuk pięknych daje się w Polsce bardzo we znaki. Artysta nie władający językami obcymi jest

formalnie odcięty od literatury plastycznej. Kontynuacja przedwojennego „Głosu Plastyków“, założenie „Przeglądu Artystycznego“ są dowodem nadprogramowego wysiłku plastyków. Artyści pracują nad przekładami na język polski dzieł potrzebnych. To wszystko jednak nie zapełni jeszcze tej wielkiej luki. Krytyka plastyczna np. u nas nie istnieje.

Braków tych znalazłoby się więcej — z brakiem gmachu wystawowego w stolicy na czele. Jeżeli mimo tych niedociągnięć, w warunkach nader trudnych odbudowano pracę artystyczną, jest to dużo. Dla sztuki okres trzech lat, to niewiele, a nikt nie śmiałby trzy lata temu marzyć o tym, co jest dzisiaj.

Zawdzięcza się to swobodzie pracy twórczej: sztuka idzie bardzo szerokim torem i nigdy nie wiadomo, co pozornie nikłe odgałęzienie przynieść może, w jaki sposób i w jakim stopniu będzie dla środowiska płodne.

Na początku omawianego okresu rzucono hasło zobrazowania przeżyć z czasów okupacji; liczono na masową manifestację, tymczasem rezultat okazał się więcej niż skromny. Ani bliskość tych przeżyć nie sprzyjała takiemu przedsięwzięciu, ani ich przerażająca groza. Odruchem każdego człowieka było psie otrzepanie się z tej makabrycznej kąpieli i głód życia normalnego, w którym słońce świeci jako słońce, a nie jako zapowiedź ostatnich chwil życia ludzkiego, deszcz jest po prostu zwykłym deszczem, a nie pogłębieniem już i tak głębokiej tragedii ludzkiej. Dlatego „Polonia“ się nie udała. Nie udała się jeszcze i z tego powodu, że była zaprzęgnięciem do pracy o niemalarskim zadaniu. Wskaże ktoś na przykład Goyi; lecz Goya był jeden i byłoby bardzo dobrze, gdyby się jego polski odpowiednik znalazł, ale trudno wyobrazić sobie takie zbiorowe goyowisko.

Przychodzą mi na myśl słowa Żeromskiego, które, aczkolwiek tyczą się literatury, odnieść można do sztuki w ogóle: „Toteż w dziedzinie, o której mowa (beletrystyka polska), wszystko, niemal bez wyjątku, przesiąknięte jest troską o byt polityczny. Powieść jawnie lub skrycie jest dydaktyczną. W sposób szczególnie wyraźny, specyficznie polski załatwia u nas sprawy, które wszędzie pełnią już instytucje życia zbiorowego, wchłaniają parlamenty, giełdy pracy, kongresy oświatowe, partie polityczne i organizacje kulturalne. Powieść w Polsce podnieca do walki lub przed nią ostrzega, maluje przepastne wiry, w które zapaść mogą różni ludzie bezdomni i ludzie podziemni — opiekuje się przemysłem wielkim lub małym, albo uczy strajkować, — zwalcza emigrację, albo buduje placówki obronne, — szerzy antysemityzm, budzi ducha wśród arystokracji czy wśród ludu, wskrzesza kult oręża lub kult organicznej pracy, zatapia się wreszcie w różne tajemnicze lochy, poszukując mniemanych źródeł duszy polskiej, której w tych lochach znaleźć niesposób — i tak bez końca. Utworów, które by miały na oku cel jedynie artystyczny, dla niego samego podjęty, które by miały za dążność swoją podchwytywanie fenomenów ducha ludzkiego, malarstwo cnót i grzechów, namiętności, szaleństw, okrucieństw, walk wewnętrznych, upadków i obłędów— u nas prawie nie ma“. A nieco dalej: „nie chciałbym być zrozumiany, jako zwolennik tego lub owego kierunku artystycznego, czy tak zwanej sztuki dla sztuki. I to ostatnie hasło narzucałoby pewien przymus woli twórczej, zmuszałoby tę wolę do pewnego rodzaju tendencji. Mówię tylko o braku u nas możności zupełnej swobody tworzenia, tego powietrza, bez którego twórczość istotna bytować nie może. Toteż dla gustów cudzoziemskich nasza powieść współczesna, przepojona uczuciem patriotyzmu, nabrzmiała i przeładowana kwestiami natury społecznej, jest niezrozumiała i co gorsza, jałowa“.

Dziś, dzięki odbudowie bytu politycznego, mamy państwu naszemu do zawdzięczenia ową swobodę pracy twórczej. Od tego, jak ją wykorzystamy, zależny jest pożytek, jaki naród i państwo mieć będą ze sztuki. Wymierność tej wartości ma ogólnoludzką skalę. Jest oczywiście jasne, że praca nad jakością stanowi gwarancję wartości polskiego wkładu w ogólnoludzki dorobek.

I dlatego spokojnie i jasno możemy patrzeć w przyszłość.



ŚW. ONUFRY (drzewo) — POLSKA POŁUDNIOWA



OCEANIA — WYSPY WIELKANOCNE — GŁOWA

JERZY WOLFF

SZTUKA LUDOWA

Krakowska wystawa * postawiła na nowo przed moje oczy problem sztuki ludowej (problemem tym zajmowaliśmy się już w naszych krakowskich czasach akademickich z Kazimierzem Miterą, zajmowali się nim także: Waliszewski i Cybis).

Organizatorzy wystawy pragnęli eksponaty pokazać tak, jak się pokazuje dzieła sztuki, a nie zabytki etnograficzne; ich intencją było, zgromadziwszy bogaty materiał, poddać go artystom pod rozwagę. A nuż znajdą oni w tych medytacjach bodźce do jakiejś przemiany, do odmłodzenia własnej twórczości?

W naszych dawnych wspólnych z Miterą zachwytach dwudziestolatków plątały się istotnie takie nadzieje; szukając po całym świecie podniet zaglądaliśmy i pod daszki przydrożnych kapliczek. Teraz niestety nie mogę już skonfrontować jego poglądów z moimi, więc powiadam tylko we własnym imieniu — sztuki ludowej nie należy uważać za jakiś pełnowartościowy dla nas pokarm, w niej tylko tkwią pewne cnoty, które przemawiałyby mocno za teorią — homo naturaliter artifex.

Nie będę się tu więc zajmował tym, co właściwie należy uważać za „Sztukę ludową" (znawcy w tej materii twierdzą, na przykład, że na wystawie figurował cały szereg rzeczy, których nijak nie można traktować jako dzieła przynależne do sztuki ludowej); granice

* Wystawa Sztuki Ludowej (rzeźba, malarstwo, grafika). Tow. Przyjaciół Sztuk Pięknych. Kraków, styczeń — luty 1948 r.

pomiędzy sztuką ludową a sztuką inteligencką są rzeczywiście płynne, ale to nie przeszkadza stwierdzić, że mimo pewnych może pomyłek, wystawa jako całość posiadała jednolity charakter. Jednolitość tę stworzył zespół przyrodzonych człowiekowi - artyście cnót takich, jak: poczucie gry barwnej, poczucie równowagi, ekonomii środków użytych, poczucie zdobnicze. I to najważniejsze ze wszystkich, bo z niego wszystkie inne się wywodzą — głębokie, instynktowne poczucie tego, czym w gruncie rzeczy jest rzeźba i czym jest obraz — specyficznie harmonijną bryłą i wypełnioną w pewien specyficzny sposób płaszczyzną.

Wstęp do niezwykle starannie, jak na nasze powojenne stosunki w drukarstwie, wydanego katalogu * wspomina o analogiach niektórych obrazków czy obrazów ludowych ze sztuką modernistyczną (wymienione zostały nazwiska Modiglianiego, Matisse'a). Przyznać muszę, że mię te właśnie podobieństwa nie zafrapowały, że ich nie szukałem, przeświadczony widać podświadomie, że gdybym nawet je odkrył, to nie świadczyłyby one właściwie o niczym.

* Sztuka Ludowa w Polsce, Kraków MCMXLVIII, Centralny Instytut Kultury. Druk. W. L. Anczyca i Spółki, Kraków.

P O K Ł O N P A S T E R Z Y (temp. na drzewie)





C H R Y S T U S U B I C Z O W A N Y (obraz na szkle)

Natomiast uderzająca dla mnie jest zależność ogromnej większości rzeczy wystawionych od dawnej sztuki kościelnej cechowo-inteligenckiej, od gotyku, renesansu, baroku. Zależność ta sprawia nawet, że chronologii dzieł nie da się ustalić, jeśli po prostu nie ma na nich daty powstania, bo od gotyku bywali zależni i artyści ludowi, żyjący w ubiegłym stuleciu. Tak, na przykład, schemat wykonywanych w dziewiętnastym wieku p i e t jest identyczny ze schematem drewnianych piet gotyckich historycznej Małopolski.

Na ludowego artystę wpływał także i renesans, i barok. Bo przecież dla domorosłego ludowego rzeźbiarza, malarza czy grafika kościół był i szkołą dobrego smaku i jedynym muzeum, kościół i czasem także dwór, ale wpływ kościoła musiał być nieporównanie większy, skoro sztuka ludowa ma charakter przede wszystkim religijno-kultowy.

Lecz choć wpływ sztuki inteligenckiej bywa nader wyraźny, jednak i na ostatniej wystawie ukazano nam rzeczy o charakterze odrębnym, jak choćby ów św. Onufry, klęczący i nagi z długą brodą okrywającą cały



Ś W. A N N A (obraz na szkle)

przód figury. Tutaj myśl nie wiąże się ze znaną nam średniowieczną czy nowożytną sztuką kościelną, ale biegnie dalej i w przestrzeni i w czasie, w jakieś pradawne ery prehistorii i w przestrzeń ku wyspom Pacyfiku, do sławnych wysp Wielkanocnych, albo bliżej ku stepom południowo-wschodniej Europy, gdzie ongiś powstawały kamienne „baby", stawiane wśród traw. Albo jeszcze bliżej, do tego kamiennego pielgrzyma, który u stóp świętokrzyskiej góry posuwa się na kolanach, wedle legendy, co rok o ziarnko maku ku klasztorowi stojącemu na szczycie. Czy też ku kamiennej głowie o spuszczonych powiekach, wmurowanej nad bocznym wejściem do kościoła w Rychwałdzie, w powiecie żywieckim.

Bo w nich wszystkich występują z wielką siłą cechy sztuki człowieka prymitywnego, te cechy, dzięki których obecności w mniej lub więcej frapującym stopniu we wszystkich niemal eksponatach wystawy, stanowią one pewną jednolitą całość. Z cech tych może najbardziej uderzająca jest prostota drogi, z jaką artysta dążył do celu, to jest do stworzenia dzieła, opierając się na instynkcie, który wskazywał mu, o co właściwie chodzi w każdym poszczególnym wypadku i we wszystkich wypadkach, to znaczy w jego pracy twórczej w ogólności. Prostota wynikła z faktu ogarniania całości dzieła wyobraźnią, stąd lapidarność postępowania podporządkująca tej całości szczegóły choćby najbardziej misternie rozwinięte i stąd jakaś naturalna wielkość, to znaczy sui generis monumentalność formalna.

Tak właśnie prosto rozwiązana bywa sprawa i w linii, i w walorze, i w barwie. Nie wdając się w skomplikowaną grę niuansów artysta ludowy buduje swoją rzecz na zestawieniu kilku plam, buduje tak jasno, że i widz orientuje się łatwo, że na przykład w danym wypadku wszystko trzyma się na zestawieniu czerni, czerwieni i żółci z dodatkiem akcentów błękitnych i zielonych, w innym zaś na grze jasnej zieleni, jasnego błękitu i brązów. Gra tutaj wszędzie oparta jest przede wszystkim na kontraście dopełniających z zupełnym niemal wyłączeniem kontrastu temperaturowego.

W rzeźbie znów prostota polega na zestawieniu z sobą niezmiernie jasnym przez swą lapidarność kilku mas;

C H R Y S T U S N A K R Z Y Ż U (obraz na szkle)



Instynkt mówił również tym anonimowym twórcom, że płaszczyzna obrazu albo ryciny musi być wypełniona po prostu treścią plastyczną; jeśli tłem dla figury jest pejzaż, pole obrazu zapełnione jest formami dalszego planu, nawet obłok na niebie zaznaczono tak, że sprowadzony na płaszczyznę malarską odgrywa on w całości rolę zdobniczą i ważną dzięki temu.

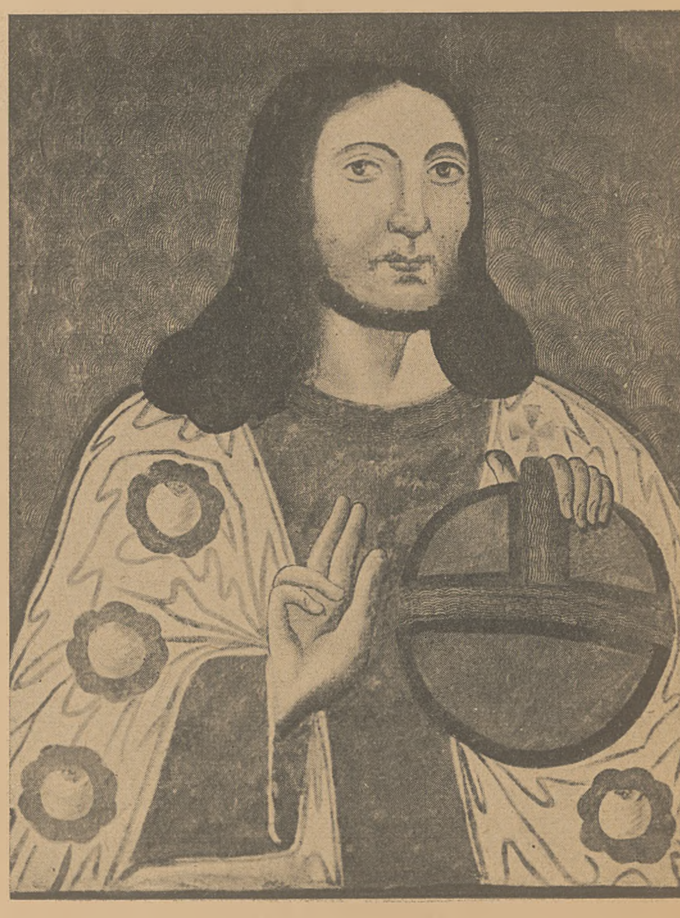
Te oto, między innymi, artystyczne cnoty dzieł sztuki ludowej stanowią o jej cenności dla nas. Dla cnót tych wystawa krakowska była pewną lekcją, pewnym przypomnieniem, jakby otwarciem drzwi na inny niźli nasz świat plastyczny. I przez te otwarte drzwi można było chwilę odetchnąć innym niż nasze powietrzem.

To chyba wszystko. Bo wedle mnie, nie należy twierdzić, że tam tylko pachnie balsamem, a u nas w sztuce inteligenckiej jest taki zaduch, że winniśmy koniecznie drzwi na stałe zostawić otwarte, by tam właśnie szukać podniety, nauki, odrodzenia w prostocie. Cnoty zdobiące sztukę ludową znajdujemy, w różnym nota bene wymiarze, w wielkiej sztuce inteligenckiej, a prócz nich inne jeszcze, których byśmy na krakowskiej wystawie daremnie szukali. Więc, nie gardząc leśnym źródełkiem, nie wahajmy się korzystać z akweduktów; akweduktów na codzień, a czasem z leśnego źródełka, w dzień wyjątkowo upalny.

Jerzy Wolff



C H R Y S T U S (drzewo)



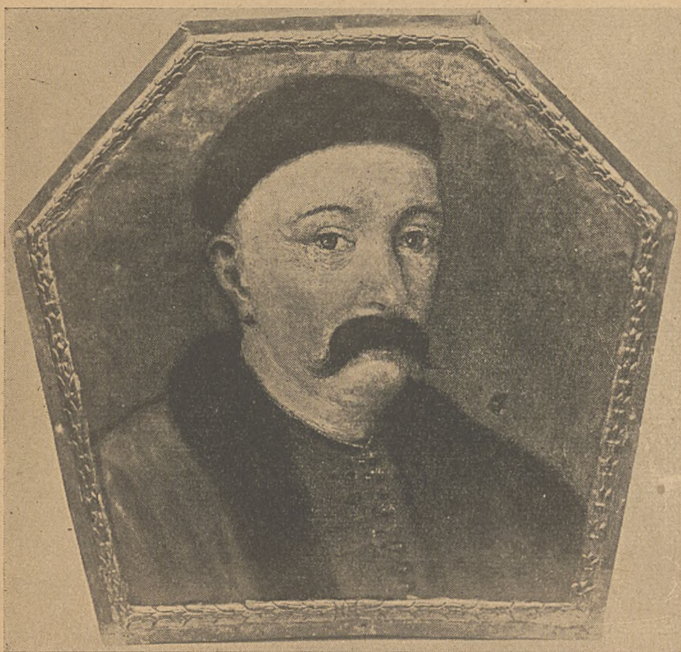
C H R Y S T U S (olej)

taki święty Onufry jest po prostu klocem tyle tylko obrobionym, ile było koniecznie potrzeba, by drzewo przemieniło się w świętą figurę pokutnika.

A że instynkt mówi artyście ludowemu, że nim obrazek stał się wizerunkiem św. Jerzego lub św. Małgorzaty, był on kawałkiem płótna, deski czy papieru albo kawałkiem szkła pokrytego szeregiem plam, więc też taki obrazek jest niemal z reguły dobrze zamkniętą plastyczną całością, niewyciekającą z ramki i dobrze zrównoważoną. Przy czym, wobec tego, że człowiek kierujący się instynktem łatwiej się decyduje niż ci, którzy kierują się w większej mierze refleksją, jedną z cnót ludowego twórcy wydaje się także łatwość powzięcia decyzji. Stąd na wystawie znajdowały się prace, gdzie decyzja bywała niekiedy nie całkiem szczęśliwa, ale nie było rzeczy chwiejnych; temu też między innymi należy przypisać wrażenie jakiegoś jakby zdrowia, które całość sprawiała.

Zamieszczamy tutaj reprodukcję trzech portretów „trumiennych", figurujących ubiegłej zimy na wystawie „Portret polski XVII i XVIII wieku" zorganizowanej przez Dyrekcję Muzeum Wielkopolskiego w Poznaniu, gdyż portrety te, dzieło malarzy polskich, stanowią jakby stadium pośrednie pomiędzy sztuką wyraźnie ludową a sztuką wyraźnie inteligencką (zwyczaj umieszczania portretu zmarłego na trumnie w czasie pogrzebu był obyczajem specyficznie polskim).

Redakcja



NIEZNANY MĘŻCZYZNA — KONIEC XVII WIEKU



WALERIAN NARAMOWSKI, POCZ. XVIII W.

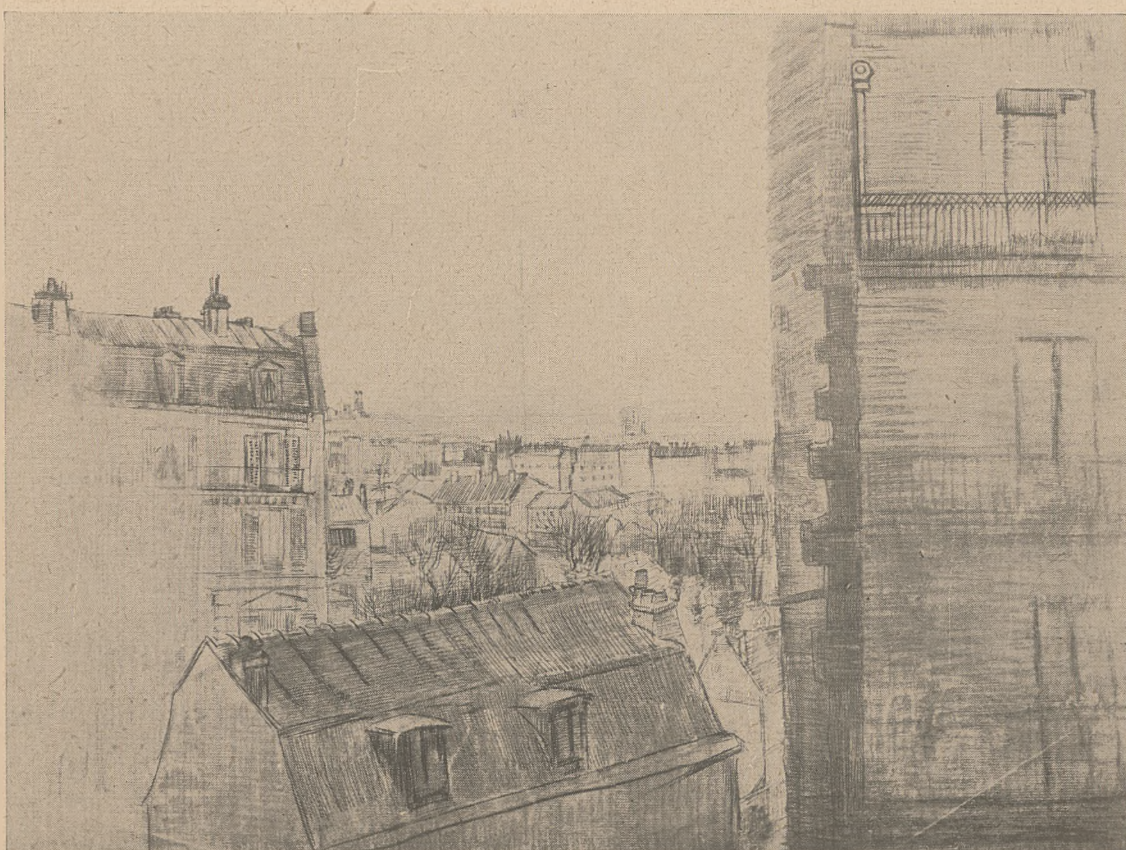
PILENG — KONIEC XVII WIEKU





V. VAN GOGH — DOM W ARLES (olej)

V. VAN GOGH — WIDOK Z PARYSKIEGO OKNA (rysunek)





VINCENT VAN GOGH — KOBIETA SZORUJĄCA GARNKI (rys. kredką)

ZDZISŁAW RUSZKOWSKI

WYSTAWA VAN GOGHA W TATE GALLERY

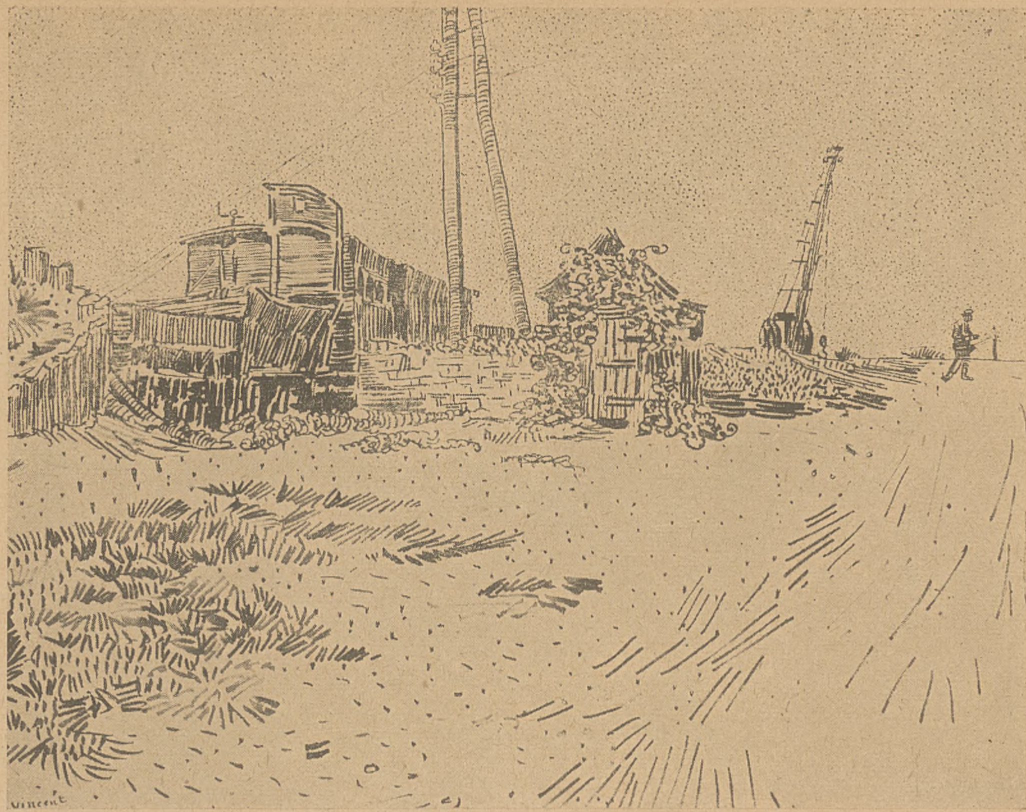
W Tate Gallery otwarto piękną i starannie opracowaną wystawę Van Gogha. Obejmuje ona 99 obrazów olejnych i 77 rysunków. Prace te pochodzą głównie z dwóch wielkich kolekcji holenderskich: Kröller-Müller Museum i ze zbiorów Ir. V. Van Gogha, bratanka artysty. Osiem obrazów z Tate Gallery, parę nadesłanych z Luwru, Courtauld Institute, Museum w Basle i paru prywatnych kolekcji, dopełniają wystawę. Katalog jest bardzo starannie opracowany i posiada urywki z listów Van Gogha, dotyczące obrazów czy rysunków znajdujących się na wystawie. Wiele obrazów, a zwłaszcza rysunków, jest wielką rewelacją, szczególnie dla tych, którzy nie byli w Holandii.

Wystawa cieszy się niebywałym zainteresowaniem. Dotychczasowa statystyka wykazuje, że kasa sprzedaje tysiąc wstępów na godzinę.

O sztuce Van Gogha napisano tyle, i tylu trudniących się piórem na temat sztuki znalazło w jego twórczości uzasadnienie dla swych teorii, jak człowieczeństwo w sztuce, religia, posłannictwo socjalne artysty itp., że trudno coś więcej dodać. Ograniczę się więc do paru wrażeń i refleksji, jakie się nasuwają wobec takiej wystawy.

Przede wszystkim, gdy wszystkie faunizmy i ekspresjonizmy, wywodzące się z jego twórczości, wydają się bardzo stare i często śmieszne i gdy Gauguina, a czasem Lautreca czuć myszką, to malarstwo Van Gogha jest młode i może zdrowsze niż dawniej. Dla współczesnego widza te wszystkie strony religijno - psychopatyczno-socjalne straciły na ważności, a elementy o emocjonalności plastycznej wyszły na plan pierwszy. W naszej epoce, gdy malarstwo w pewnej mierze zbliża się do prostoty i konkretności średniowiecza, gdzie kolor usiłuje być czymś fizycznym, dotykalnym, a nie iluzją przestrzeni powietrza, a forma często wyraża się tylko linią i barwną powierzchnią, obrazy Van Gogha stają się specjalnie aktualne.

Żywotność leży również w ich niesłychanej dynamice i intensywności przeżycia i oryginalności wizji świata, która do tej pory nas frapuje i emocjonuje.



VINCENT VAN GOGH — PEJZAŻ • (rys. piórem)

Uproszczenia Gauguina mają dużo teorii i wyrafinowanej estetyki. Niestety nawet najmądrzejsze teorie szybko starzeją się. W listach, opisujących swoje teorie i planowane obrazy, Van Gogh jest często rozbrajający. Chyba niebywale rozwinięty instynkt plastyczny nim kierował i chronił od wpadnięcia w niebezpieczne symbolizmy czy moralizatorstwo. Wielka emocjonalność i wrażliwość na widzianą naturę i spontaniczna realizacja swych wizji nie pozwalały mu na dłuższe medytacje i filozofowania. Dlatego też, gdy Van Gogh nie maluje pod bezpośrednim wpływem natury, a inspirowany jest obrazami lub rysunkami innych malarzy, daje prace mniej ciekawe. Nie osiąga też dobrych rezultatów, gdy długo przygotowuje się do obrazu. Jego obraz z r. 1885 „Mangeurs de Pommes de Terre", do którego przygotowywał się 6 miesięcy, jest brzydki i manieryczny, choć z tego okresu są inne prace mniej usiłujące, a znacznie lepsze.

Po tylu poszukiwaniach, dogrzebywaniach się pożywek w sztukach, poczynając od Egiptu, Grecji, a kończąc na Murzynach i Dada, po tylu rozbijaniach i scalaniach na nowo formy i koloru obrazy Van Gogha specjalnie wzruszają. Dają one to, czego zblazowany i zmęczony współczesny człowiek jest zgłodniały — niebywale proste, ludzkie, bezpośrednie wyrażenie swych uczuć wobec natury. Jego pejzaż, to dramat walki błękitu z zieleniami i brązami terenu, przenikliwie odczuty i wypowiedziany narzuconymi z wewnątrz harmoniami, które podkreślają jak najdobitniej treść, a nie wyszukanymi, czasem inspirowanymi z perskich dywanów czy chińskiej porcelany, jak się to często Matisse'owi zdarza. Słoneczniki Van Gogha, to nie szukanie analizy czy syntezy formy i koloru lub światła na żółtych płatkach, ale pasja wyrażenia sensu przedmiotu, żółci utajonego żaru słońca — to chęć przedstawienia maksimum słonecznika. To maksimum jest w całej jego twórczości i zadziwiające, że przy tym jego malarstwo jest takie harmonijne. Jakżeż konsekwentnie kolorem konstruował on swe obrazy. Niektóre pejzaże i martwe natury z epoki z Arles są wprost klasyczne. Gdy na wiele obrazów impresjonistów, Gauguina, Seurata i Lautreca, patrzy się przez epokę, jak na coś skończonego, to malarstwo Van Gogha zwycięsko ten dystans czasu pokonuje i jest nadal współczesne. Wystawy Picassa, Matisse'a, Braque'a i Bonnarda wcale go nie postarzały, a przeciwnie, ten mały rudy człowieczek, rzucający się z paletą na słońce i gwiazdy, wydaje się bliższy, może dlatego, że ma tyle bezpośredniości i prostoty, a mniej erudycji i wyrafinowania.

Bliski jest on też dlatego, że malarstwo Van Gogha, to jego życie. Obrazy od r. 1888 do 1890 z epoki Arles, St. Remy, Anvers, które zresztą w trzech salach są powieszone, dają, przez intensywność przeżycia i sugestywność przedstawienia, dziwne wrażenie obecności samego artysty człowieka. Czasami aż razi, że widzi się je równo w ramach, w pięknych salach powieszone, a nie oparte o ścianę lub łóżko wśród słomą wyplatanych krzeseł, książek, lichtarzy i innych drobiazgów, tak teraz dobrze znanych całemu światu. Co za bogactwo wewnętrznej treści i pasja jej wypowiedzenia, zdawałoby się w każdym napotkanym, często najbardziej banalnym temacie. Co za obfitość koncepcji kolorystycznych, trafność zupełnie własnych zestawień. Każdy



VINC. VAN GOGH — DRZEWO W PARKU (rys. ołówkiem i piórem)

prawie jego obraz jest rewelacją, czymś przez nikogo dotąd nie odczutym i sformułowanym.

Pomimo wpływów francuskiego impresjonizmu i japońszczyzny, i tego, że prawie cała jego twórczość zamyka się w okresie pobytu we Francji i że malował pejzaż i ludzi tak dalekich od rodzinnego otoczenia, Van Gogh pozostał Holendrem. Jego ciepło uczucia i mistycyzm bliższe są Rembrandtowi i panteistycznym pejzażom Ruisdaela niż współczesnej twórczości francuskiej.

Picasso, który prawie wyrósł w Paryżu, coraz bardziej staje się Hiszpanem z całą bezkompromisową drapieżnością, zamiłowaniem do silnych i gwałtownych kontrastów i rozegzaltowaną imaginacją formy. Nawet zamiłowanie i łatwość wczucia się w abstrakcje można by naciągnąć do maurytańskości, którą tak Hiszpania przesiąkła. Jedynie słabe indywidualności zatracają pierwiastki rodzime, a że przychodzi im to łatwo, to pewno dlatego, że nie wiele mają do tracenia.

Van Gogh należy do tych nielicznych w malarstwie olśniewających meteorów, które się szybko własnym żarem spalają — jak Gericault — u nas Podkowiński. Jest w tych postaciach coś tragicznego i pięknego, bo pozostali dla nas zawsze młodzi.

Dla wielu początkujących malarzy Van Gogh był pierwszym objawieniem prawdziwego malarstwa. Pod jego wpływem młodzi, z nabytą w akademiach powierzchowną wiernością do natury, zrywali z rutyną i zaczynali doszukiwać się nowych prawd, bardziej istotnych i emocjonalnych. Bardzo wielu moich przyjaciół malarzy, nie wyłączając mnie, pierwsze kroki w malarstwie stawiało pod wpływem Van Gogha.

Porywał on nas swoją wizją świata, tak pasjonującą i prostą, i wypowiedzeniem tak przekonywającym i jasnym. Malarstwa Cezanne'a, Renoira, Bonnarda, bardziej wszechstronne, pełne wiedzy, refleksji, wymagające dłuższej kontemplacji były zwykle późniejszymi objawieniami. Może dlatego tak wzruszająca była dla mnie wystawa malarza, któremu tyle zawdzięczam i którego poznałem z reprodukcji.

Zobaczenie w całości tej fenomenalnej twórczości i obcowanie z płótnami, na których zastygła farba, emanuje wulkaniczność procesu realizacji, zaliczam do najwyższych przywilejów.

Jakże dziwne, że ten artysta, tak stęskniony za przyjaźnią, zrozumieniem przez ludzi, a zwłaszcza przez artystów, całe życie tak osamotniony, nierozumiany nawet przez Gauguina, stał się dla tylu najbliższym. W swych listach Van Gogh marzył, by sztuka jego była odczuta i rozumiana przez jak najszersze masy, by była ukojeniem dla robotnika, by marynarzowi przypominała dzieciństwo i matkę, by trafiała do ludzi prostych, pracujących. Nie myślał o zamożnej publiczności i luksusowych galeriach. Pragnął z swym bratem otworzyć sklep, w którym uczestniczyliby artyści.

Choć obrazy jego są w muzeach lub najbogatszych prywatnych kolekcjach, to reprodukcje zawędrowały do maluczkich. Spośród współczesnych malarzy Van Gogh jest najbardziej popularnym i lubianym przez masy. Często w biednym sczerniałym od sadzy wnętrzu złoci się na ścianie reprodukcja słoneczników lub mostu w Arles. Myślę, że gdyby to Van Gogh zobaczył, miałby najwyższą satysfakcję.



PINTURICCHIO — APOLLO I MARSJAS (olej)

FRED BÉRENCE

APOLLO I MARSJAS

(Rozdział II. książki p.t. „Rafael czyli potęga ducha")

Pragnę ci opowiedzieć o pewnej tradycji starożytnych, bo starożytni znali prawdę. Gdybyśmy mogli ją odkryć sami, co by nas obchodziło zdanie ludzi?

Platon — Fedros

Istnieje w Luwrze obraz nieznacznych wymiarów, w złotej ramie, na której można przeczytać wyraz wyryty w drzewie: „Raffaelo". Obraz ten tchnie takim czarem wiośnianym, że nie zawahano się przypisać go młodemu Rafaelowi z czasów, gdy przebywał w Perugii.

Obraz ten zjawił się nagle na jakiejś licytacji w Londynie w r. 1883 i uchodził wówczas za Mantegnę, co, nawiasem mówiąc, zdradza ówczesną nieprawdopodobną nieznajomość talentu tego wielkiego malarza, tak przecie charakterystycznego; następnie przypisywano go kolejno Rafaelowi, Peruginowi, Francii, wreszcie Tymoteuszowi Viti, co było bardziej logiczne, skoro ten był nauczycielem tamtego. Najostatniejszym domniemanym autorem jest Pinturicchio.

Tematem obrazu jest pojedynek muzyczny pomiędzy Apollem i Marsjasem. Znane to dzieje: satyr Marsjas znajduje w studni fletnię, wrzuconą tam przez Pallas-Atenę, która sądziła, że instrument męczył jej płuca. Zachwycony cudnymi dźwiękami, jakie zeń wydobywa, wbity w dumę powodzeniem u wieśniaków frygijskich, Marsjas nie waha się wyzwać Apolla na pojedynek. Bóg przyjmuje wreszcie wyzwanie, lecz pod warunkiem, że zwyciężony zda się na łaskę i niełaskę zwycięzcy. Na wniosek Marsjasa wieśniacy odgrywają rolę sędziów. Marsjas wydobywa ze swego instrumentu dźwięki tak słodkie, że wieśniacy oklaskują go entuzjastycznie. Wydaje się, że Apollo już przegrał. Wtedy zaczyna on śpiewać, wtórząc sobie na siedmiostrunnej lirze. Chłopi słuchają go chłodno, nieomal z pogardą. Po czym zwolna ujęci jego melodyjnym głosem, dźwiękami liry, zdradzają ogarniające ich wzruszenie i kiedy wreszcie Apollo milknie, dają palmę pierwszeństwa młodemu



RAFAEL SANTI — APOLLO I MARSJAS

nieznajomemu. Apollo, prorok swego ojca *, bóg czysty, który jak Zygfryd naraża swe życie, aby zniszczyć potwora, pustoszącego ziemię; Apollo oczyściciel, bóg poetów, ten który z litości dla niedoli ludzkiej nauczył lecznictwa swego syna Eskulapa; Apollo, o którym Platon powiada, iż imieniu jego nadany jest cudowny przywilej — przywilej, iż zawiera i harmonijnie wyraża jednym słowem cztery właściwości boga i jednocześnie oznacza muzykę, jasnowidztwo, lecznictwo i sztukę ciskania strzał — Apollo popełnia okrucieństwo, które pozostaje niewytłumaczone: rozkazuje przywiązać Marsjasa za przeguby rąk do najbliższego drzewa i obedrzeć go żywcem ze skóry.

W szóstej pieśni Metamorfoz Owidiusz opisuje tę kaźń, niczego nam nie oszczędzając, ani cierpień, ani krwi, ani odsłoniętych nerwów, ani obfitych łez włościan. I z tych właśnie łez wytryska rzeka Marsjas.

Według niektórych komentatorów mit ten ma symbolizować słońce, wysuszające rzekę w lecie, według innych ma uświęcać zwycięstwo Apolla nad jakimś bogiem frygijskim.

Na obrazie z Luwru Apollo patrzy na Marsjasa, grającego na swoim instrumencie. Plan pierwszy, usiany kwiatami, przypomina w zupełności inne malowidła Pinturicchia; sama głowa Apolla ma typ i proporcje głów jego młodzieńców; wreszcie (i zwłaszcza) w niebie widać kaczkę ściganą przez sokoła, ten znak używany jedynie przez Pinturicchia w jego głównych dziełach: Podróży Mojżesza z Sykstyny, Dysputy św. Katarzyny, Męczeństwa św. Sebastiana i Akoneńskiej wyprawy krzyżowej z Biblioteki w Sienie. *

Patrząc na ten obraz nikt nie myśli o tragedii, jaka ma nastąpić. Widzimy czarującego młodego pana o członkach pełnych wdzięku, który z pobłażaniem słucha łaskawie syna ogrodnika, starannie grającego na flecie w pełnym uroku pejzażu. Co prawda, między nimi znajduje się lira, ale oczywiste jest, że ją tu umieszczono jedynie po to, aby zapełnić środek kompozycji. Ten pojedynek jest pojedynkiem z bajki i po tym właśnie poznajemy niezawodnie pędzel Pinturicchia.

Lecz istnieje w Wenecji rysunek, uważany za studium do tego obrazu, gdyż przedstawia Apolla w tej samej pozie, słuchającego Marsjasa. Oto jego interesujący opis, pióra Jana-Ryszarda Blocha:

„Obrazem zachwycam się dość umiarkowanie, lecz ten prosty rysunek ołówkowy, wzmocniony bielą, od-

* Eschyles, Eumenidy.

* André Michel, Histoire de l'Art. Tom IV art. Pinturicchio.

słania poezję o franciszkańskiej głębi, która stwarza ukrytą wielkość tego malarza".

Apollo jest w pozycji stojącej, królewsko nagi, jedną rękę trzyma na biodrze, drugą opiera na lancy. Głowę ma opuszczoną i słucha śpiewu swego rywala z uwagą poważną i skoncentrowaną. Między tymi dwoma mężczyznami rozciąga się melancholijny krajobraz, zaznaczony kilkoma rysami białymi i szarymi: drzewo zimowe, nagie (czy wie, że się stanie drzewem męki?) i blade jezioro, pagórkowaty widnokrąg.

Marsjas siedzi na dużym korzeniu. Nie zwraca uwagi ani na boga, ani na jezioro. Ma spadziste ramiona, kark gruby i wulgarny. Jego chłopska głowa, okrągła i ostrzyżona, wyraża całą pilność, dobrą wiarę, lojalność. Brak geniuszu. Geniusz jest udziałem boga *.

Gdy ujrzałem ten rysunek po raz pierwszy, zrozumiałem, że jego twórcą nie mógł być autor obrazka z Luwru. Jeżeli obraz z Luwru jest bajką, rysunek wenecki jest poematem lirycznym. Pochodzi on z tegoż natchnienia, co Szkoła Ateńska, Madonna Alba, Madonna o diademie błękitnym, zapowiada świętą Cecylię oraz Dzieje Erosa i Psyche.

Apollo ma tam niezwykłą koronę Poezji ze sklepienia Segnatury i tę, jaką ma Apollo w „Parnasie"; kędziory jego włosów przypominają młodzieńca pokazującego ołtarz Bramantemu w Sławieniu Trójcy Świętej. Co się tyczy ciepła, to jedno z najpiękniejszych ciał męskich, jakie Rafael kiedykolwiek narysował. Odgaduje się grę mięśni, napięcie nerwów, organiczną pełnię boga, którego cechą specyficzną jest harmonia. Apollo z Luwru jest wypchany watą, ten z rysunku jest żywy, drgający, potężny. Każdy analfabeta, obdarzony jakimkolwiek poczuciem artystycznym, widząc Szkołę Ateńską odgaduje, że postać Platona wyobraża mędrca, zgaduje także, że Apollo z rysunku jest bogiem, gdy nikt nie uwierzy w boskość czarującego rozebranego młodzieńca z Luwru, z którym Apollo nie ma nic wspólnego oprócz pozy.

Za to Marsjas z rysunku jest bratem słabego Marsjasa z Luwru, którego ciało zmężniało dzięki pracy fizycznej, walce, bieganiu po lesie.

Ale dlaczego Rafael nie omieszkał zaznaczyć rozwidlonego kopyta satyra, którego by się daremnie szukało na obrazie w Luwrze? I co za dziwne pokrewieństwo Apolla z greckim Hermesem z Belwederu Nie tylko postawa nóg, krzywizna prawego boku, linia uda są te same, lecz na twarzy rzeźby jak i na twarzy z rysunku gości cień smutku. Wreszcie nawet stylizowany pień, o który Hermes opiera prawą nogę, przypomina drzewo o obciętych gałęziach z rysunku. Czy istnieje inny malarz poza Rafaelem, który by potrafił i mógł wyrazić tę samą atmosferę, co Grecy wielkiej epoki? Apollo z rysunku jest bratem Galatei z Farnesiny. Żadnych sztuczek, wyrafinowania, smaczków, literatury i ta równowaga rytmiczna dwóch ciał, której autor pracy z Luwru nie może nawet naśladować, zapewne dlatego, że jej nie odczuwał.

Jest rzeczą zupełnie możliwą, że Pinturicchio widział rysunek, gdy malował na chórze w Santa Maria del Popolo w Rzymie. Możemy przyjąć, że po otrzymaniu zamówienia na obraz zwrócił się do Rafaela, przyjaciela tylu humanistów, i że Rafael, wtajemniczony w mit Apolla i Marsjasa, dał mu rysunek. Jedna z ostatnich prac Pinturicchia: „Powrót Ulissesa" w Londynie, malowana nie na długo przed jego śmiercią (1513) w Sienie, ukazuje nam artystę bardziej niż kiedykolwiek płodnego w śliczne pomysły, i nie widzę powodu, dla którego Apollo i Marsjas z Luwru nie pochodziłby z jego ostatniego okresu? Nie zapominajmy, że Rafael, zawsze usłużny, nie wahał się zaniechać własnych prac, aby przyjść z pomocą tym, którzy go o to prosili.

Mogło się też zdarzyć (lecz to jest hipoteza, na której nie mogę się zatrzymać), że Rafael widział obraz Pinturicchia i że później, po namalowaniu sklepienia w Camera della Segnatura i ulegając wpływom, które będziemy się starali odkryć, wykonał rysunek. Wiemy, że Rafael był obdarzony nadzwyczajną pamięcią i że transponował wszystko, czego się tknął. Reminiscencja nie jest tedy absolutnie wykluczona.

Lecz dlaczego Rafael powrócił do tego tematu, którym się zajmował już kiedyś na sklepieniu komnaty della Segnatura, między Teologią a Poezją? Na scenie tej widzimy brodatego Marsjasa z rzeźb hellenskich i rzymskich, przywiązanego za przeguby rąk do drzewa, kat się zabiera do obdarcia go ze skóry, podczas gdy młodzieniec wystawiający mięśnie pleców wieńczy Apolla. Otóż z całej sali to jedno malowidło jest chłodne. Jest rzeczą pewną, że Rafael namalował je nie rozumiejąc dokładnie tematu, że ani jego serce, ani inteligencja nie były wzięte. Otóż nie zdaje mi się, aby w całej jego twórczości istniał jeden temat, którego głębokiego znaczenia Rafael nie starałby się przeniknąć i który by porzucił przed nadaniem mu tej postaci, jaką uważał za ostateczną.

Dlaczego ta okrutna historia w tej komnacie, poświęconej duchowi? Powiedziano co prawda, że zwycięstwo Apolla nad Marsjasem miało wyobrażać zwycięstwo sztuki prawdziwej nad sztuką złą. Lecz nie bardzo rozumiemy, dlaczego zwycięstwo ma być krwawe, ani dlaczego Teologia., objawienie spraw boskich, pochyla się z taką ciekawością ku kłótni, która zdawała się dotyczyć wyłącznie Poezji.

Czym tłumaczyć w rysunku dziwne zachowanie się boga, zachowanie się jaskrawo sprzeczne z legendą? Gdyż co uderza, to głębokie współczucie Apolla, słuchającego satyra tchnącego swoją skargę. Rzecz jasna, że między freskiem komnaty della Segnatura a rysunkiem Rafael pojął znaczenie symbolu. Lecz jakie jest ono?

Przyznaję, że w ciągu lat na próżno próbowałem zrozumieć. Sarkofag z Luwru, Marsjasy florenckie nie tłumaczyły mi okrutnego czynu boga, który ratuje Orestesa od Furyj i który w stosunkach z innymi bóstwami okazuje się zawsze wyższym od nich dzięki wznioślejszemu charakterowi duchowemu. Spotkanie Ateny z Marsjasem, przypisywane Mironowi, piękny sarkofag kopenhaski, wyobrażający scenę, w której Atena sama oddaje fletnię Marsjasowi, dowodziły mi popularności mitu, lecz mi go nie wyjaśniały. Na nic mi się zdało wspominać słowa Olimpiodora: „Mity zostały wymyślone, abyśmy szli od tego, co jawne, do tego, co niewidzialne", — nie rozumiałem, czemu Apollo, żałując Marsjasa, obdziera go ze skóry.

Pierwszego objawienia doznałem w muzeum w Arles, patrząc na stellę cmentarną, wyobrażającą od przodu drzewo życia, na jednym boku Apolla grającego na lirze, a na drugiej Marsjasa obdartego ze skóry. Twarz satyra jest bez brody, włochata skóra oddzielona do pępka, ani śladu krwi, mięsa lub obnażonych nerwów, jak w opowiadaniu Owidiusza; lecz pod tą skórą —

* Jean Richard Bloch, Destin du siècle (Rieder 1931).

cudowna pierś młodego boga. Gdy zaś według tradycji jakaś sekta neo-pitagorejska miała istnieć w Arles około I wieku naszej ery, symbol zaczynał się precyzować; strzały Apolla uwalniały istotę wyższą z więzienia ciała.

Wtedy to, przypominając sobie jak przez mgłę przemówienie Alcybiadesa w „Uczcie“, sięgnąłem doń i przeczytałem: „By uczcić Sokratesa, przyjaciele, uciekne się do porównań. Może Sokrates pomyśli, że chcę żartować; lecz porównania te będą miały prawdy, nie żart, za przedmiot. Powiadam nasamprzód, że człowiek ten jest zupełnie podobny do tych Sylenów, umieszczonych w warsztatach rzeźbiarzy i wyobrażonych przez nich z piszczałką i fletnią; jeśli otworzycie dwie części, z których się te Syleny składają, znajdziecie ukryte we wnętrzu posągi bogów. Powiadam następnie, że jest on szczególnie podobny do satyra Marsjasa... Ów czarował ludzi za pomocą melodyj, jakie jego potężne usta wydobywały z trzcin, i to samo czyni dziś ten, kto odtwarza na flecie nuty, skomponowane przez tego satyra... one jedne, będąc boskimi, mają dar udzielania natchnienia oraz czynienia objawień tym wszystkim, którym wtajemniczenia i bogowie są potrzebni. I jedyna różnica między Marsjasem a tobą, o Sokratesie, polega na tym, że ty wywołujesz te same skutki bez instrumentu, za pomocą prostych słów... I powiedzcie mi, czy te wszystkie postaci nie są postaciami sylenów? Z pewnością tak. Jego wygląd zewnętrzny przybiera postać, jaką mu nadaje rzeźbiarz, lecz jeżeli otworzycie jego wnętrze, jaką wspaniałą mądrość, drodzy biesiadnicy, tam znajdziemy?“ *

* Platon, Uczta, przekład franc. Mario Meunier.

Mit istotnie legitymował tłumaczenie Olimpiodora, prowadził mnie od tego, co jawne, do tego, co niewidoczne. Platon potwierdzał stellę cmentarną z muzeum w Arles, dodając cenną wiadomość: męczeństwo Marsjasa było także symbolem prób, jakie przechodził wtajemniczony w misteria starożytne, aby się uwolnić od bagna wcieleń. Tym tłumaczył się zwyczaj grecki, wymagający, by peanom-odom na cześć Apolla — akompaniowano na flecie, nie na lirze. Gdyż mit nie zaginął i Dante znał jeszcze jego znaczenie tajemne. Jaką niespodziankę sprawiło mi przeczytanie na początku pieści pierwszej Raju wierszy następujących: „O dobry Apollinie... wnijdź do mojej piersi i tchnij tak jak wtedy, gdyś wyłuskał Marsjasa z pochwy jego członków.“ *

Obecność mitu Apolla i Marsjasa w Komnacie della Segnatura, Panteonie chrystianizmu neoplatonicznego, była zrozumiała.

Rafael nie tylko był wtajemniczony w znaczenie mitu, lecz żar, jaki ożywia rysunek, jego bezwzględna szczerość, echo, jakie w nas budzi, świadczą także, że jest to jedno z dzieł, w które artysta włożył całą duszę.

* „Entra nel petto mio, e spira tue si come quando Marsia treasti della vigina delle membra sue“.

Porębowicz przekłada: „Wnijdź w moje piersi, daj taką wymowę, (Jak gdyś wyłuszczał w zwycięskiej zabawie). Z pochwy swych członków ciało Marsjasowe.“ W oryginale o „zabawie“ i „zwycięstwie“ nie ma wzmianki. (przyp. tłum.)



MARC CHAGALL — AUTOPORTRET (olej)

ANDRZEJ WRÓBLEWSKI

MARC CHAGALL

Nie podzielając całkowicie poglądów autora na malarstwo Chagalla, drukujemy poniższy artykuł ze względu na jego bezsprzeczne wartości. ***Redakcja***

Istnieją dwie „drogi dojścia" dla twórczości każdego typu. Systematyczna praca daje wiedzę fachową, a „krótkie spięcie" natchnienia — niewymierną siłę sugestywną dzieła. Oficjalna sztuka dąży do połączenia pierwszej — z drugą. Sztuka prymitywna (ludowa, egzotyczna) zawdzięcza swą wartość natchnieniu. Zjawisko — bardzo rzadkie — „prymitywa oficjalnego" — to oparcie się na natchnieniu przy jakby mimowolnym korzystaniu z wiedzy fachowej środowiska.

Chagall miał swoje lata nauki — rodzice sami oddali go malarzowi Penne — ale nie zdaje się, żeby coś z nich przejął do swojej twórczości. Przyjechał do Paryża w 1911 r. w sam środek rewolucji kubistycznej — i chyba te elementy, które u niego można z kubizmu wywodzić, są najsłabszą stroną jego malarstwa. To, co wartościowe, łączy skrajnie subiektywna koncepcja z interpretacją formalną, w zaskakujący sposób dojrzałą.

★

Chagall malował ludzi latających w powietrzu. Bukiety kwiatów nadnaturalnej wielkości, stojące w środku ulicy. Anioły i wizje nadprzyrodzone, rabinów, krowy i cmentarze. Malował często rozradowaną parę małżeńską — siebie z żoną — którą temperament unosił

w powietrze. Poeta — to człowiek rozciągnięty na trawie: słucha tętna ziemi. W tłach obrazów tłoczą się domki rosyjskiego miasteczka. W brzuchu matki widać rodzące się dziecko. Rzucał na płótno wielkie plamy zasadnicze — czerwień, błękit, biel — a czasem rozpływał się w naturalistycznym opisie koloru wytartych skrzypiec. Kwiaty „jak żywe" na tle groteskowych pejzaży i głowy modelowane światłocieniem, sterczące z kubistycznych płaszczyzn abstrakcyjnego ubrania. Jego obrazy odmładzają. Są maksymalnie sugestywne, narzucają się budząc cały świat skojarzeń życia i śmierci — ale żadnych analogii! To, co się w nich widzi, to świat stworzony emocją malarza i wrażliwością widza, wychodzący daleko poza płótno. Świat ten nie bazuje przy tym na nabytych, drogą kultury intelektualnej, wyobrażeniach i pojęciach. Działanie Chagalla jest takie jak w chwilach największego napięcia życiowego — słowa lekarza, czy kłótnia z ojcem: konkretny stan rzeczy jest tylko punktem zaczepienia dla wielkiej aktywności psychicznej, jak w fizyce punkt, na który działa siła. Punkt taki — jakaś partia obrazu — oglądana na zimno, robi wrażenie nieporozumienia lub niezręczności...

★

Chcę tu opisać parę tych „punktów zaczepienia" i ich genezę: będzie to jednocześnie opis „fachowej wiedzy" Chagalla.

1-o. Przedstawienie naturalistyczne, z kolorem lokalnym bogato analizowanym (kwiaty) albo światłocieniem modelującym fotograficznie (rabin).

2-o. Impresjonistyczna analiza koloru lokalnego z pokazywaniem piękności drobnych zestawień, czerwonej politury skrzypiec z metalowymi żółciami wytartych wypukłości i zakurzonym fioletem pod strunami.

3-o. Kubistyczna konstrukcja płaszczyzny obrazu z ukośnych, przecinających się powierzchni — w realizowaniu „surrealistycznych" pomysłów (Ja i Wieś), albo kubistyczne rozbijanie przedmiotu na kontrastujące pola i bryły — przy pokrywaniu błędów w stylizacji ubrania (Nad miasteczkiem).

4-o. Efekty, którymi Chagall zachowuje płaszczyznę obrazu mimo łączenia na niej różnych typów głębi: a) konturowy rysunek opowiadający „na tle" miękkich modelunków, niezupełnie do niego pasujących; tworzą one rytmy kontrastów walorowych, bez podkreślenia konturu jak u Zaka, ale wirujące okrągło po całym obrazie; usprawiedliwiają bajkowe współistnienie domów i bukietów. b) Wydobytą rysunkiem formę Chagall rozbija — jak kubiści — abstrakcyjnymi strukturami brył i powierzchni. Struktury te, wprowadzone do nieba, figur i domów (Mleczarka), łączą cały obraz w pozornych negacjach kształtu. c) Chagall umie tworzyć swój język kolorystyczny, którym w sposób umowny, ale czytelny, wyraża światłocień i głębię modulacjami błękitu i zieleni.

5-o. Częste są u Chagalla dziecięce czy ludowe elementy w uproszczonym rysunku i w łączeniu naturalistycznych detali z abstrakcyjną całością. Maluje ucztę szabasową w środku chaty widzianej z podwórka lub bawi się uwłosieniem Rabina.

W pocie czoła otrzymaliśmy „historycznie poznawalne" punkty oparcia u Chagalla: naturalizm, impresjonizm, kubizm, prymityw dziecięcy i ludowy, efekty graficzne. Nie zbliżywszy się przez to wcale do jego obrazów, nie wyjaśnialiśmy tajemnicy ich działania.

★

Trzy obrazy Chagalla utkwiły mi specjalnie w pamięci. *

PORTRET CÓRKI

Dziewczynka siedzi przy szeroko otwartym oknie. Światła i powietrza tak dużo, że zagłuszają one kolor — zostają tylko zielone opisy ram okiennych i bukietu stojącego na parapecie. Obraz nigdzie się nie kończy. Ram się nie widzi. Kwiaty, twarz i ręce drgają w każdym dotknięciu pędzla — jakby kierował nim człowiek, który pierwszy raz w życiu wziął pędzel do ręki, dla powtórzenia tego, co uszczęśliwia mu oczy.

MUZYKANT

Wielka sylweta dziada na tle olbrzymich płatów bieli i ziemistej umbry, koloru błota wczesną wiosną. Na wysokim horyzoncie skupiło się trochę domów i cerkwi, razem, żeby było cieplej. Wyżej niebo koloru ziemi. Obraz uderza. Czym? Może monumentalnością układu, może atmosferą koloru „uobecniającego" zimę bezdomnych. Może to jest łączne działanie tej zimy, chłopskiej twarzy dziada i kopuł cerkiewnych.

MACIERZYŃSTWO

W atmosferze koloru — kobaltu — jak w powietrzu wystrzela abstrakcyjna postać kobieca czystej czerwieni, której załamujące się kontury i płaszczyzny z różnymi szybkościami rysują abstrakcyjną przestrzeń. W oczach szereg eksplozji; nie tylko barwnych. W łonie matki — zarysy dziecka, gdzieś — krowa karmiąca, u stóp błyskawice ziemi.

★

Skąd się bierze silne działanie w obrazach Chagalla, skąd tyle emocji twórczej?

Mam wrażenie, że chodzi tu o specyficzny typ twórczości. U Chagalla — każdy obraz zaczyna i kończy malarską karierę. Ma działać sam, jak gotycka katedra, a nie seryjnie, jak nowoczesne bloki mieszkalne. Celem życia nie jest zbudowanie siebie — dobrego malarza, lecz każdorazowo zbudowanie dobrego obrazu. Osobowość składa swą dumę w ofierze jednostkowemu dziełu. Obrazy Chagalla działają równie anonimowo jak średniowieczne Madonny.

Wszystko to wypływa nie tyle z braku szkoły, ile z talentu. Wprawdzie warunki, w których wzrasta malarz dzisiejszy, są nieprzychylne: zaczyna się uczyć przed wewnętrznym dojrzeniem, debiutuje przedwcześnie i odtąd jest zmuszony do utrzymywania linii swej twórczości i bardziej unika plagiatu, niż stara się o oryginalność. Woli nieprzekonywujące działanie czysto osobiste obrazu niż sugestywność, wiążącą w nową całość cudze pomysły i środki.

Lecz są to przeszkody tylko dla miernych talentów i mają znaczenie sita. Silna indywidualność, pokonawszy je, wychodzi wzbogacona. Chagall jest tu zupełnym wyjątkiem i jako taki potwierdza regułę.

---

* Z wystawy Chagalla oglądanej w Muzeum Miejskim w Amsterdamie (rok 1947).

JAN HOPLIŃSKI

PORADNIK TECHNICZNY DLA MALARZY

Co to są spoiwa temperowe?

Spoiwa temperowe (zawiesinowe, emulsje) są to naturalne lub sztuczne skojarzenia spoiw wodoczułych ze spoiwami tłustymi. W przyrodzie istnieją naturalne zawiesiny w postaci żółtka jaja ptasiego, mleka zwierzęcego oraz soku młodych pędów drzew figowych, od dawien dawna stosowanych w malarstwie.

Naturalne spoiwa temperowe łączą się na zimno z innymi spoiwami wodoczułymi (gumami, klejami), tudzież ze spoiwami tłustymi (olejami schnącymi, werniksami, terpenami), dając z tymi ostatnimi tak zwane tempery tłuste (zawiesiny tłuste, emulsje tłuste).

Tempery tłuste tym się różnią od temper sztucznych, że użyte jako spoiwa przylegają do zapraw chudych i tłustych, a po wyschnięciu nie okazują skłonności do rozpuszczania się w wodzie. Malowidło tempery tłustej po upływie kilku tygodni zmywa się z trudnością przy pomocy wody kwaśnej; po upływie kilku miesięcy zmyć je trudno przy pomocy octu. Odnosi się to również do zawiesin naturalnych, np. żółtka. Dlatego wysuszone żółtko nie nadaje się do sporządzania emulsji, natomiast białko i świeże, i suche emulguje bez trudności.

Najtrwalszym spoiwem temperowym tłustym (temperą tłustą) jest zawiesina sporządzona z jaja kurzego i wystałego oleju lnianego, względnie z jaja i werniksu olejno żywicznego (damarowego, kopalowego itp.). Sporządzanie zawiesiny polega na wlaniu do flaszki jednej części jaja i jednej części oleju lub werniksu i zmąceniu ich. Także mieszanina trzech części jaja, jednej części wystałego oleju lnianego i jednej części werniksu damarowego (kopalowego, bursztynowego itp.) daje dobrą tłustą emulsję. Podobnie tłustą zawiesinę można sporządzić z dwu części jaja, jednej części kilkuprocentowego (4 — 5) kleju stolarskiego (lub jednej części zbieranego mleka krowiego), w połączeniu z olejem wystałym i werniksem damarowym (lub innym) po jednej części. Należy jednak pamiętać, że w wypadku użycia kleju, jako spoiwa wodoczułego, także po wyschnięciu, należy malowidło (po wyschnięciu) przesycić czteroprocentowym roztworem formaliny, w celu uodpornienia kleju na działanie wilgoci.

Tłuste zawiesiny temperowe sporządza się na zimno. Wszystkie dodatki, takie, jak mydło, cukier, miód itp. należy uważać za niepotrzebne, a nawet szkodliwe jako czułe na wodę. Natomiast jeżeli zawiesina ma być używana przez dłuższy okres niż dwóch, trzech tygodni, należy ją zabezpieczyć przed gniciem jakimś środkiem przeciwgnilnym, np. alkoholem, kwasem borowym, kwasem salicylowym, olejkiem goździkowym (eugenolem), tymolem, fenolem. Zawiesiny nie należy umieszczać w naczyniu, w którym było cuchnące (gnijące) ciało i nie należy używać spleśniałego korka.

Do sporządzania zawiesin nie należy używać olejów nieschnących lub olejów schnących, źle odczyszczonych, jako że mogą one być przyczyną ciemnienia malowidła. Malowanie zawiesiną na metalach wymaga użycia środka ułatwiającego adhezję, np. przez dodanie dziesięcioprocentowego roztworu ałunu, a więc np.: na trzy części jaja, jedną część oleju wystałego, jedną część werniksu damarowego i jedną część dziesięcioprocentowego ałunu, albo: na trzy części jaja, dwie części lakieru damarowego i jedną część dziesięcioprocentowego ałunu.

Można też postąpić w ten sposób, że miejsce metalowe (folię lub podobrazie metalowe) powleka się lakierem, po jego wyschnięciu wprowadza się warstewkę odczyszczonej żółci zwierzęcej i po jej wyschnięciu maluje. Odnieść to można np. do wypadku, gdzie metal ma być pokryty laserunkami. Malowidło wykonane przy użyciu tłustej tempery przypomina natężeniami barw malowidło olejne i należy do najtrwalszych malowideł sztalugowych.

Sztuczne spoiwa temperowe (tempery chude) są to gumy lub kleje zespolone ze spoiwami tłustymi, np. woskami, balsamami, werniksami, olejami itp. np. za pośrednictwem zmydlenia.

Sztuczne spoiwa temperowe sporządza się przeważnie na gorąco. Różnią się one od temper tłustych tym, że malowidło nimi wykonane zbliża się wyglądem do malowideł chudych, jest prawie bez połysku, a nade wszystko tym, że jest w dość dużym stopniu wodoczułe. Niektóre z nich, np. białkowe i glutynowe można utrwalać formaliną rozpyloną na malowidło. Białko jaja daje się użyć do emulgowania także w postaci suchej, tj. płatków, biorąc na jedną część białka dwie do trzech części wody. Z niektórymi spoiwami wodoczułymi (białkowymi, skrobiowymi) łączą się oleje bez pośrednictwa zmydlania.

PRZYKŁADY SPORZĄDZANIA SPOIW TEMPEROWYCH

Spoiwo tempery gumowej, chudej. W jednej części dziesięcioprocentowego węglanu amonowego lub sody gotuje się jedną część tęgopłynnej gumy arabskiej i jedną część olejku terpentynowego lub balsamu modrzewiowego. Po przegotowaniu roztwór łączy się z kilkoma częściami tęgopłynnej gumy arabskiej. Tempera gumowa łączy się z olejami schnącymi i terpenami. Ilość ich jednak nie powinna przekraczać połowy objętości tempery gumowej. Kilkuprocentowy dodatek gliceryny ułatwia łączenie się z terpenami i czyni temperę gumową mniej kruchliwą.

Spoiwo tempery skrobiowej z krochmalu (także z mąki żytniej lub jęczmiennej). W naczyniu pomieszczającym wodę (w stosunku 5:1) umieszcza się do dwudziestu procentów olejku terpentynowego francuskiego lub balsamu modrzewiowego. Z chwilą ustawienia nad ogniem naczynia, miesza się jego zawartość przez cały czas ogrzewania, aż do chwili powstania emulsji. Olej schnący, dodany w niewielkiej ilości do emulsji, czyni ją bardziej tłustą. W czasie sporządzania można temperę skrobiową wzmocnić niewielką ilością kleju glutynowego. (Jest to tempera chuda).

Spoiwo tempery białkowej. Białko, rozpuszczone w jednej części chłodnej wody, łączy się z jedną częścią oleju lnianego lub jakiegoś płynnego terpenu na chłodno (chuda).

Spoiwo tempery żółtkowej. Jedną część żółtka przeciera się na chłodno z jedną częścią oleju schnącego lub płynnego terpenu (tłusta). Można ją zasilić jedną częścią 4 — 5% kleju glutynowego (stolarskiego) z zastrzeżeniem, że klej jako spoiwo wodoczułe powinien być na malowidle utrwalony formaliną (półtłustą).

Spoiwo tempery jajowej. Jedną część całych jaj i jedną część oleju lnianego (lub lakieru) umieszcza się we flaszce i jakiś czas wstrząsa (tłusta).

Spoiwo tempery kazeinowej. Jedną część kazeiny łączy się:

1. z jedną częścią olejku terpentynowego i jedną częścią balsamu modrzewiowego (chuda),
2. z połową części olejku terpentynowego i połową części werniksu olejnego (półtłusta).
3. z jedną częścią werniksu mastyksowego (półtłusta),
4. z jedną częścią lakieru damarowego (tłusta).

Tempery kazeinowe wykonuje się na chłodno. Części składowe umieszcza się we flaszce i mocno wstrząsa. Zawiesina tworzy się bezpośrednio. Z razu jest gęsta, po pewnym czasie rzednie. Jeśli ma być przetrzymywana przez czas dłuższy, należy ją — jak inne zawiesiny białkowe — zabezpieczyć jakimś ciałem przeciwgnilnym.

TEMPERY CHUDE

Spoiwo tempery żywicznej. Jest to nazwa stosowana do różnych temper terpenowych, to jest takich, w których skład wchodzą roztwory żywic w olejkach lotnych. We wszystkich wypadkach, gdzie w opisie poszczególnych temper jest mowa, że dana tempera łączy się z terpenami, należy rozumieć, że w danym wypadku można się posłużyć dowolnie obranymi roztworami żywic. Tempery takie można by nazywać również wedle nazw użytych żywic, np. tempera kolofoniowa, mastyksowa, damarowa, kopalowa, bursztynowa itd.

Spoiwo tempery werniksowej zawiera jakiś werniks żywiczny.

Spoiwo tempery lakierowej zawiera jakiś lakier (mieszaninę terpenów z olejami schnącymi).

Spoiwo tempery olejnej. Nazwa ta wskazuje, że do wykonania tempery został użyty jakiś olej schnący.

Spoiwo tempery balsamowej zawdzięcza nazwę składnikowi w postaci balsamu modrzewiowego lub innego.

★

Wykonanie spoiwa temperowego jest rzeczą łatwą i nie nastręcza żadnych trudności. Należy jedynie zachowywać ostrożność przy łączeniu nad ogniem płynów lotnych, zapalnych. Wszystkie spoiwa temperowe, które mają być przetrzymywane, należy zabezpieczać przed zepsuciem się jakimś środkiem zapobiegawczym, np. sublimatem, tymolem, fenolem, kwasem salicylowym, kwasem borowym, a u temper białkowych co najmniej alkoholem lub eugenolem. Wszystkie spoiwa temperowe można rozrzedzać wodą. Malowidła wykonane temperami chudymi, sztucznymi, można uczynić bardziej nieczułymi na wilgoć przez zastosowanie środków garbujących, np. aldehydu mrówkowego (sublimatu), kwasu galasowego, dwuchromianu potasowego itp.

Spoiwa temperowe chude mogą być stosowane do farb suchych (proszków), pasteli, gwaszów, farb akwarelowych, klejowych, kazeinowych, a tempery tłuste do farb suchych, gwaszów i olejnych z tub.

RÉSUMÉ

GEORGES WOLFF, WACŁAW WĄSOWICZ

A la mort d'un artiste on se trouve devant le problème d'évaluer son oeuvre devenue un ensemble accompli. Une question se pose, par quelles valeurs de son oeuvre il a mérité notre estime. Ce qui nous frappe avant toute autre vertu artistique chez Wąsowicz, c'est la volonté, cette volonté de créer une bonne oeuvre, qui l'etraînait vers des recherches incessantes, ce qui fut la cause de cette variabilité continuelle de l'individualité artistique de cet homme. D'abord membre du „Rythme", peu à peu il s'approche des formistes, puis par l'intermédiaire de Makowski il passe sous l'influence de Gromaire, enfin il aboutit au colorisme pour trouver finalement avant la guerre l'équilibre entre le coloris et la valeur.

On peut encore autrement grouper l'oeuvre de Wąsowicz, car à côté des toiles officiellement exposées, caracterisées par la plus grande tension de la volonté, il donnait des ouvrages de moindre importance, qui lui paraissaient comme des futilités, mais qui nous charment par la simplicité et l'indépendance, si importantes dans l'art qui n'est autre chose au fond qu'un jeu. Ici nous découvrons un artiste authentique et un sensible.

Grâce à une certaine clarté du problème, à une espèce de sens sculptural et grâce aux simplifications il y arrive à créer quelque chose de vraiment monumental. La couleur ne jou pas le rôle essentiel dans ces petits travaux. Nous y retrouvons avant tout l'équilibre, l'accord de l'artiste avec lui-même, la spontanéité (p. ex. dans „Les moissons"). Dans l'imagination créatrice de Wąsowicz il y avait au début des volumes définis par la valeur et la ligne, et cependant le côté chromatique dans les travaux de la peinture constitue une partie intégrale de l'ensemble.

L'oeuvre de chaque artiste, même le plus rénommé, exige un examen consciencieux et mainte fois rénouvelé avant que le critique puisse prononcer le jugement décisif. Il est encore prématuré de porter le jugement sur l'oeuvre de Wąsowicz, cependant ce qu'il faut constater c'est qu'il doit s'appuyer avant tout et justement sur ces travaux menus et trop méconnus.

CASIMIR TOMOROWICZ, SOUVENIR

Article dédié à la mémeire de Wacław Wąsowicz, mort précocement de la tuberculose pendant la guerre — par son camarade.

L'auteur, remontant encore aux temps de l'occupation allemande, évoque l'antiquariat rue Krucza, qui les jours de terreur lui était un endroit de répos, ses hôtes — Leonard Pękalski, toujours gai et serein et Wanda Polkowska active et pleine de verve, qui, tous les deux n'ont pas survécu a la guerre, tués par les Allemands en 1944.

Plaçant le récit sur ce fond il se souvient de sa dernière rencontre avec Wąsowicz, quelques mois à peine avant sa mort qui ayant fraîchement passé une pleurésie était venu à l'antiquariat pour montrer aux camarades ses derniers dessins. Ils frappaient par leur composition serrée et claire par une sobriété et une mollesse lyrique si rare dans les peintures et tout à fait inattendue chez un artiste apparemment si raide et nourrissant des grandes ambitions de jouer un rôle éminent dans la peinture polonaise. Et c'est curieux mais précisement dans ces petits travaux insignifiants on retrouvait le vrai visage de l'homme et de l'artiste.

JACQUES PUGET,
À LA MEMOIRE D'ETIENNE ZBIGNIEWICZ

La sculpture en tant qu'un art chargé spécialement d'un ballast de la technique exige de longues années de travail et de développement artistique. C'est pour cela que la mort de Zbigniewicz, qui avait atteint sa quarantaine, nous prive d'un artiste à peine au début de sa carrière de créateur.

Il ne suffit plus alors de parler de son oeuvre, il faut s'arrêter un moment sur l'homme lui-même.

Né en 1904, d'un médecin qui s'intéressait vivement aux arts et d'une femme-peintre, au moment où Cracovie respire dans l'épanouissement de l'humanisme de cette époque, l'artiste grandit dans cette ambiance et devient un intellectuel et un esthète. Il s'intéresse à tous les arts, s'occupe un peu de la musique et de la littérature, mais peu à peu l'intérêt, qu'il leur porte cède complètement la place à la sculpture. En 1928 il finit sous la direction de Dunikowski l'Académie des Beaux Arts à Cracovie, puis ayant obtenu une bourse de l'Etat français, part pour Paris. Là, il travaille au cours de Bourdelle dont l'intellectualité convient spécialement à sa mentalité.

Zbigniewicz était un homme qui ayant un grand sens social, aspirait à élever l'art par un effort collectif. Cela aurait permis de créer un métier des sculpteurs, ce qui était une entreprise importante, vu l'absence chez nous de la tradition de ce genre.

Il est vrai que le projet de créer un atelier commun ne fut pas réalisé, mais Zbigniewicz s'efforçait de le propager dans son propre travail. En tant qu'un intellectuel il recrutait des hommes d'artisanat, il leur donnait sa direction artistique, organisant ainsi un vrai atelier, et leur confiait de travaux de moindre importance. Il créait dans des différentes techniques comme plâtre, bronze, stuc, tôle et il filmait les fragments de son travail en s'en servant dans le but didactique. Une riche bibliothèque technique complétait l'atelier.

L'artiste n'était pas de ceux qui savent vivre harmonieusement avec leur entourage et leur milieu, mais il sut sacrifier les commodités et les intimités d'une isolation à son ideé de travail. C'est pour cela, que son atelier était accessible et le plus largement ouvert à tous.

Le riche apport artistique qu'il nous laisse, résultat de 9 ans de travail (7 concours, 11 momuments la plupart religieux, sans compter des ouvrages de moindre portée) donne un beau témoignage sur sa vitalité artistique et sur l'utilité de l'organisation de ses ateliers.

Malgré cette activité Zbigniewicz entretenait aussi de vives relations avec ses camarades — en 1933 il organise le groupe „Start" (Depart) participe aux travaux de „La Voix de Plasticiens" et dans l'Union. Mais c'est spécialement pendant la guerre qu'il se donne tout entier — prévoyant et énergique — il sauve le trésor de l'Union, agrandit „Le Café des Plasticiens" et, en qualité de commissaire de cette entreprise remplit une tâche difficile de mener à bien par moyens de diplomatie

habile les relations nécessaires avec les occupants. Enfin arrêté par suite d'une rafle qui eut lieu au Café — il disparaît avec le reste de ses camarades.

F. S. KOWARSKI, SOUVENIR

La vie artistique de Leonard Pękalski s'est consommée entre deux guerres — de 1922, au moment où il quittait le service militaire jusqu'au 1944 — où il meurt, tué par les Allemands. Admirateur enthousiaste de l'art, il lui consacre toute cette période par son travail acharné.

Une de ses plus grandes réussites furent les travaux décoratifs et de conservation au château de Wawel, auxquels il avait accédé enrichi déjà par l'expérience des travaux exécutés en collaboration avec le prof. Trojanowski, au château de Lublin. Il considérait sa nouvelle tâche du point de vue de la peinture, tout en montrant un sens exceptionnel des techniques murales, celui du coloris et la sûreté du dessin. Il sut marier la peinture au fragment architectonique en créant ainsi un ensemble artistiquement parfait. Il sort vainqueur des difficultés de la reconstruction de style, qu'il doit pourtant baser sur sa propre composition; ses frises ou l'ornementation des plafonds à caissons donnent l'impression de tapis patinés et cependant d'un riche coloris.

L'intelligence qui lui avait permis de sentir le style de l'époque, l'intuition picturale, la connaissance de la littérature, les études historiques et celles des costumes des époques, et spécialement celles des formes plastiques voisines — voilà les éléments, qui lui ont facilité sa tâche et laissé une pleine liberté dans le maniement des éléments du style.

La peinture de chevalet jouait pour lui le rôle d'un laboratoire, d'une préparation à la peinture murale, et jamais dans ses études il ne s'écartait pas de la nature. Personnellement il fut très intéressé à l'histoire des guerres, aux mémoires de soldat. Il s'y connaissait bien grâce à son expérience, il aimait à les raconter avec beaucoup de verve, trait qui trahissait son tempérament fougueux et une attitude très active vis à vis de tous les aspects de la vie collective.

Les travaux accomplis au château de Wawel par Pękalski peuvent servir d'exemple et comme une bonne école pour les autres ouvrages de polichromie, d'autant plus qu'actuellement ce problème de l'union de l'architecture et de la peinture devient de plus en plus actuel au point de vue formel et comme moyen de la popularisation de l'art. C'est considérée sous cet aspect que l'oeuvre de Pękalski offre des valeurs durables.

XAVIER PIWOCKI, LES MONUMENTS

La naissance des monuments converge avec celle de l'individualité, avec, aussi, le rêve de l'humanité de prolonger la vie par délà son terme biologique. Cela explique le caractère tumulaire de la statuaire dans les cultures primitives. Même aujourd'hui la volonté de rappeler un individu ou une idée est la justification de la création des monuments.

La civilisation égyptienne exprimant profondément le désir d'éterniser l'individu a laissé quantité de monuments dédiés aux souverains, monuments qui mettaient d'accord les traits individuels et la forme monumentale. A partir du second millenaire avant J. C. paraissent des statues colossales devant les temples et les formes abstraites des monuments — des obélisques. Les Grecs dressent des monuments surtout en l'honneur de leurs dieux et de leurs héros qu'ils incarnent dans des masses d'une beauté abstraite, en démolissant ainsi l'équilibre égyptien. L'art romain reprend l'idée du monument comme moyen de propagande qui sert le culte du pouvoir. Par suite on sent impérieusement la nécessité d'un symbole en l'art plastique de cette idée dominant tout: l'unité de l'empire. A côté des statues de caractère individuel, comme celles des césars à cheval, les Romains créent d'autres types des monument, p. ex. la colonne et l'arc de triomphe, qui est une forme par excellence abstraite, qui, dressés dans des ensembles urbains sont des monuments au sens moderne, des schema encore aujourd'hui en usage. Au Moyen Age à peine à partir du XIII s. c. à. d. au moment ou la conscience individuelle s'éveille et l'idée de l'état prend peu à peu corps dans la vie des peuples, naît le vrai monument, primitivement en forme de sarcophage. La Renaissance italienne se sert de modèle romain du monument équestre pour honorer les condottières. On peut aussi rencontrer de nombreux personnages debout ou assis sur un socle ou débout sur des colonnes dont l'exemple nous est fourni par la colonne de Sigismond III à Varsovie.

Si la Renaissance harmonise les monuments avec les formes 'architecturales de l'entourage, le baroc, au contraire, crée le fond ou met son monument dans la verdure d'un parc.

L'époque napoléonienne revient encore une fois à la tradition romaine. Le XIX s. a laissé une quantité de monuments ispirés de plus en plus dans l'ambiance démocratique. En commençant par le pseudoclassicisme, ils s'approchent au naturalisme sans apporter d'innovations plastiques. Seuls les monuments dressés pour glorifier des idées personnifiées dans des allégories amènent un certain renouvellement du sujet. Et c'est seulement à partir de Rodin, de Bourdelle et de Maillol qu'on tente à trouver cette forme qui eût exprimé le sens éternel du monument — enfermer quelque chose d'individuel en une forme monumentale et quasi éternelle.

MARC LEYKAM, LE MONUMENT

Le monument est un signe visible qui nous impose le souvenir de l'homme et de ses actes, qui nous parle de certaines valeurs sociales et humaines. De nos jours l'idée du monument est dans le stade d'une transformation. Jusqu'à présent le monument, né du désir de célébrer l'homme, ne parlait que de l'individu, d'où son caractère primitif d'un sarcophage et l'habitude si fréquente de considérer le portrait du héros comme un de ses éléments essentiels.

Aujourd'hui on aborde le problème du monument du côté de la vie sociale, en le considérant comme une pierre qui jalonne les efforts et réalisations communes. Le monument devient un symbole, il n'y a plus besoin de modéler fidèlement le personnage.

Le monument de Soldat Inconnu traduit spécialement cette nouvelle tendance, qui consiste à le dénuer de son sens concret. Dressé en l'honneur d'un individu le monument perd son caractère de sarcophage, et inspiré par la légende, se transforme en un symbole. Cette nouvelle formule nous rend le personnage du héros encore plus proche, car le monument traduit les éléments qui existent en dehors de l'existence physique du héros. Il

faut chercher des valeurs générales dans le monument. La sculpture figurative ne répond pas à ces postulats, ne pouvant pas exprimer assez clairement cette cathégorie d'idées. Déjà au temps passé on empruntait des formes architectoniques, mais on cherchait à tout exprimer et non pas à suggérer au spectateur telle et telle expression. Par le simple jeu des formes le monument doit éveiller des souvenirs par voie d'associations d'ideés.

Du point de vue urbain on a également changé la manière de situer le monument. Sur la place, où on le mettait le plus volontiers, il est devenu un obstacle à la circulation, qu'on contourne distraitement — alors inutile. Il doit sortir de la ville encombrée vers des lieux de rafraîchissement où sur un fond créé par la nature il jouerait par sa silhouette architecturale, dépourvue d'éléments littéraires, et en attirant l'attention du public, lui inspirerait de profondes émotions.

JEANNE GEBTHNEROWA, LA COLONNE DE SIGISMOND III ABATTUE

La colonne de Sigismond III était un des premiers monuments dans la capitale et le seul de ce genre en Pologne. Elle a subsisté de 1644 jusqu'au 1944, où elle fut brisée exprès par l'occupant.

Contrairement aux légendes, attribuant l'idée de sa construction au roi Ladislas IV, les sources historiques rappellent que déjà en 1608 Sigismond III fit ciseler cette colonne, probablement en l'honneur des morts dans la bataille de Guzow et pour célébrer ses victoires. Mais c'est seulement Ladislas IV qui met à profit la colonne en dressant ce monument en l'honneur de son père. Le monument, monté seulement sur la place devant de Chateau le 15.V.1644 fut l'oeuvre d'un sculpteur de Bologne, Clement Melli. Daniel Thiem a fait son moulage et l'ensemble fut installé par le constructeur Tencalla.

Mainte fois la monument était en péril. Les rois Jean III et Auguste III ont préservé et puis rénouvelé le monument, atteint gravement par les obus suedois. La colonne ébranlée par la détonation des coups de canon en 1794 fut restaurée en 1808 sous la direction de l'architecte J. Boretti. A l'époque de l'installation de la canalisation en 1855 on a embelli la statue d'une fontaine et des tritons selon le plan de H. Marconi.

Quand la reconstruction fondamentale de la colonne avec le changement de monolithe fut décidée par une commission d'experts appellée en 1885 on a executé les travaux à l'aide d'une firme viennoise, achevés le 6.9.1887. Par suite de nombreuses inexactitudes il fallait encore une fois restaurer le monument, ce qu'on a entrepris seulement quelques années après la guerre. On a alors changé le socle et enlevé les tritons. Dans cette état il a subsisté jusqu'au 1944. Le roi abattu a trouvé son refuge au Musée National ou il attend le moment de s'élever de nouveau au dessus de la capitale.

LES ARTISTES ET LES ARCHITECTES SE PRONONCENT À PROPOS DU MONUMENT DES HÉROS DE GHETTO, DE NATAN RAPPAPORT, DÉVOILÉ LE 19.IV.1948

Le prof. Fr. Strynkiewicz, directeur de l'Academie des Beaux Arts de Varsovie conclue: L'ensemble est imposant par l'union monumentale du volume architectural avec le bas-relief. Il souligne le choix heureux du matériel (granit et bronze). Les bas-relief (celui de fronton correspondant à la „Marseillaise" de Rude) expriment bien l'idée préconçue.

Le prof. Jean Cybis souligne le mérite du créateur du monument, qui fut à la hauteur de sa tâche rarement si bien réalisée, sa sagesse de s'appuyer sur les principes stables de la sculpture héroïque et enfin l'émotion de l'artiste qui se communique au spectateur.

Le prof. Thadée Breyer considère l'oeuvre de Rappaport comme le meilleur monument en Europe après la guerre.

B. Lachert attire l'attention sur l'expression parfaite de la grandeur tragique. L'atmosphère de terreur doit être conservée par les ruines, qu'il faudrait laisser dans le plus proche voisinage du monument.

Le prof. Pniewski souligne l'union heureuse des conceptions idéologique et plastique, la perfection de cette sculpture, qu'il juge la meilleure en l'Europe d'après-guerre, et la force émotionelle de l'oeuvre.

LE BOUQUET DE ROSES

Paroles de Bonnard notées par Angèle Lamotte et 1943 et dirigées à E. Teriade en 1942 — trad. de Therèse Tyszkiewicz et de Georges Wolff.

Jugements de Bonnard au sujet de l'attitude envers la nature et de l'application des moyens plastiques.

STANISLAS SZCZEPAŃSKI — BONNARD INEXPLOITÉ

L'essentiel de la sagesse plastique chez Bonnard c'est l'application raffinée des contrastes. Le malentendu consiste en la recherche de ses mérites plastiques seulement au point de vue de la solution esthétique du plan, qu'il donne, tandis qu'il s'appuie sur la spontaneité des impressions visuelles, malgré qu'il porte en soi souvent assez longtemps la conception du tableau, en l'enrichissant constamment, dont la preuve furent ses anciennes toiles sans cesse repeintes. Il se considère à tort comme impressionniste quoique cette manière a influencé le coloris et l'espace dans ses tableaux. Il faut souligner chez Bonnard un singulier „secessionisme" qui consiste à traiter nonchalamment les contours considérés objectivement, un caractère insolite des tableaux, car il évoque l'atmosphère véritable de la nature par des moyens les plus hasardeux, et sa propre manière d'opérer par la valeur, qui n'est pas conforme au modèle. L'oeuvre de Bonnard, résultat d'une science bien disciplinée, ses nouveaux principes plastiques, ont créé les fondements de la peinture en avangarde du XX siècle, avec son attitude moderne vis-à-vis de la nature.

LETTRE DE P. BONNARD À J. PANKIEWICZ DETANT DE LA I GUERRE MONDIALE

(l'original et la trad. de G. Wolff)

OEUVRES CHOISIES DE E. DELACROIX — TRAD. DE G. WOLFF

Extraits du Journal et des lettres de l'époque entre 1820 et 1827, contenant des idées de l'artiste sur l'esthétique et sur les problèmes de la création artistique.

ADAM GERŻABEK, L'APPORT DES 3 ANS

Les artistes qui travaillent toujours sontenus par la société, trouvèrent au début de 1945, c'est à dire au moment où la désorganisation de la vie sociale durait

encore, des conditions du travail spécialement dures. Cependant avant que la guerre encore soit finie on a créé 3 principaux centres des plasticiens — Le germe de la future Fédération des Artistes Plasticiens Polonais à Lublin, Milanówek près de Varsovie et Cracovie, qui étant le moins atteint par la guerre, réunit le groupe le plus nombreux d'artistes parmi lesquels beaucoup de varsoviens. Malgré les dificultés le groupe de Cracovie organise déjà en septembre 1945 sa première exposition après la guerre, où le ton dominant est celui du „postimpressionnisme".

Varsovie détruite n'a pu organiser la sienne que 8 mois après, ouvrant au Musée National le Premier Salon Général Polonais. Organisée sous le signe d'admettre toutes les écoles, cette exposittion avait le niveau généralement élevé et même le groupe répresentant l'idéologie de „Zachęta" d'avant-guerre égalait les autres. Elle témoignait le retour des artistes à la vie normale. On y pouvait déjà constater certaines tendances vers l'abstractionnisme" et vers le surréalisme, qui vont s'accentuer encore au Second Salon Général Polonais à Poznań et, qui se manifestèrent le plus fortement aux expositions dans le bâtiment de l'ancien Institut de la Propagande de l'Art à Varsovie. A côté de cela on organise dans toutes les grandes villes des expositions régionales de l'Union, des expositions regionales, des expositions individuelles comme celles de Cybis, de Pautsch, ou sur un thème, comme „Paysage des Terres Reconquises". L'exposition d'art graphique polonais fut envoyée en Russie et en Yougoslavie, nos artistes présentent les toilles à l'exposition de l'UNESCO. Ils prennent part aux concours de l'art graphique appliequée et aux expositions de l'art décoratif organisées par le Bureau de Surveillance de l'Esthétique de la Production. Les expositons organisées par les musées donnent surtout l'idée des travaux de revendication des historiens d'art.

Le sculpteurs prennent également part dans ces salons, en outre ils ont eu aux Salons de l'ancien Institut de la Prop. de l'Art une exposition de leurs oeuvres sur le thème sportif.

On constate déjà le fait important que les tendances purement artistiques s'expriment de plus en plus librement.

Les divergeances idéologiques créent un milieu, dont la base est formée par l'apport incontestable du camp des kapistes.

Le mystère de l'art réside dans un libre choix de la forme et du sujet, la liberté d'échanger les opinions est la condition de l'existence de l'art vivant. C'est pour cela l'état ne veut pas l'entraver, et son rôle est plutôt à faire des commandes et à organiser des concours. La lutte pour la qualité est un trait caractéristique de cette époque qui veut former une nouvelle conception de la réalité. D'où le déplacement du point de gravité vers les recherches formelles de même comme c'était au début de la Renaissance quand les changements qui s'étaient opérés étaient aussi importants que ceux d'aujourd'hui. Malgré les nombreux manquements dans notre vie artistique comme le manque de local pour les expositions artistique comme le manque de bonne critique plastique, celui du plus grand nombre des journaux artistiques (outre „La Voix des Plasticiens" et „La Revue Artistique") le travail se développe mieux qu'on n'espérait, grâce à la liberté de la création.

La réalisation du mot d'ordre: reproduire les émotions des temps de l'occupation aboutit à un échec, parce qu'elle était le ressort d'un travail dont le but n'était pas le peinture.

On apprécie alors les justes remarques de Żeromski (que l'on peut aussi appliquer aux arts plastiques), qui reprochait à notre littérature d'avant la guerre de s'occuper de problèmes politiques et sociaux (pour lesquels il aurait fallu créer des institutions spéciales) au détriment et ses devoirs artistiques. Aujourd'hui la reconstruction de notre vie politique - nous donne la possibilité de créer dans la liberté, et le travail pour la qualité sera notre apport dans l'apport général.

GEORGES WOLFF — L'ART POPULAIRE

L'exposition à l'Amicale des Beaux Arts à Cracovie a abordée de nouveau le problème de l'art populaire. Il était dans l'intention des organisateurs de donner aux artistes à refléchir sur le matériel présenté comme oeuvre d'art et non comme des vestiges étnographiques. Déjà au temps passé beaucoup de peintres, y compris l'auteur de cet article, cherchaient dans ce domaine des sources de l'inspiration artistique. Maintenant l'auteur arrive à cette conclusion que l'art populaire n'a pas comme matériel sa pleine valeur aux yeux du peintre. Malgré la fluidité des limites entre l'art populaire et savant l'exposition a le caractère bien homogène. Cela est dû aux valeurs purement plastiques, au sentiment instinctif, que la sculpture et le tableau c'est une masse harmonieuse et un plan rempli d'une certaine façon. L'avant-propos du cathalogue établit les ressemblances de l'art populaire avec avec l'art moderne. Plus intéressante est cependant une autre coïncidence — ce qu'il dépend de l'ancien art religieux du gothique, de la renaissance, du baroc ce qui s'explique par un caractère surtout religieux de cet art populaire, qui était au service du culte. Entre autre on a présenté aussi des choses bien différentes comme p. ex. le St. Onufry qui rappelle les „baba" préhistoriques en pierre ou la création chez les peuples des îles du Pacifique. Dans toutes ces oeuvres on constate des traits essentiels d'un artiste primitif, dont le principal est la simplicité du processus créateur, fondé sur l'instinct, simplicité qui résulte de ce que l'artiste embrasse l'ensemble par son imagination; d'où la forme monumentale, la lympidité et la clarté de la composition picturale et dans la sculpture — la juxtaposition lapidaire de plusieurs volumes. La sobriété dans l'usage du matériel contribue à la création des ensembles achevés, bien équilibrés. La promptitude de la décision résultant de l'instinct exclut les choses indécises (quoique pas toujours faibles), et grâce à cela l'ensemble donne l'impression de santé.

C'est à cause de ces vertus artistiques que l'exposition de Cracovie fut une certaine leçon et une mise au point pour le peintres. Et peut-être rien de plus, car les mêmes vertus plastiques seulement dans des plus grandes dimensions et multipliées par quantité d'autres, se retrouvent dans le grand art savant.

ZDZISLAS RUSZKOWSKI, L'EXPOSITION DE VAN GOGH À TATE GALLERY

A l'occassion de l'exposition qui suscite un grand intérêt auprès du public, l'auteur fait ses remarques à propos de l'oeuvre de cet éminent artiste.

On ne peut nommer par aucun — isme la création de Van Gogh, cette création qui contrairement aux nombreux artistes de sa génération, reste encore aujourd-hui singulièrement fraîche, quand les éléments sociaux et psychologiques ont perdu de leur valeur, et que les éléments purement plastiques, spécialement actuels à l'époque qui a quelque chose de la simplicité et du concret du Moyen-Age, se sont trouvés au premier plan.

Il a évité les conséquences dangereuses du raisonnement stérile grâce à son instinct plastique, à sa sensibilité, à la faculté d'entrer dans les détails et la spontaneité de réaction. Cela est confirmé par le fait, que les plus faibles ouvrages sont sans doute ceux qu'il a travaillés longtemps, et sans avoir le contact direct avec la nature. L'homme moderne blasé par le désir de chercher, se sent ému par l'expression simple et direct des sentiments de la nature chez Van Gogh. Son paysage est un drame des couleurs senti par un oeil pénétrant, une passion de traduire le sens de l'objet. Ses toiles exprimant même le thème le plus banal, vibrent passionnément de la richesse de sa vie intérieure, semblant posséder constamment la présence de l'artiste même. Comme Picasso, Van Gogh appartient à ces fortes individualités qui plantées sur un terrain étranger ne perdent pas leurs qualités natales. Bien qu'il aît créé surtout en France il est resté Hollandais plus proche de Rembrandt et de Ruysdael que de l'art français de cette époque, grâce à son vive émotion et à son mysticisme.

Pour beaucoup de commençants y compris l'auteur de cet article, Van Gogh était la révélation de la vraie peinture, bouleversant par sa fougue et sa simplicité. Solitaire toute sa vie, quoique si désireux de l'amitié et de compréhension humaine, l'artiste emporte la victoire après sa mort. Son rêve fut réalisé, et son art fut compris par les masses, car il compte aujourd'hui parmi les peintres les plus aimés et les plus apréciés par les masses artistiques, et les reproductions de ses oeuvres s'achemiment sous les toits des humbles.

FRED BERENCE, APOLLO ET MARSJAS

II chap. intitulé „Raphael on la grandeur d'esprit" — trad. de J. Sunderland.

ANDRE WRÓBLEWSKI, MARC CHAGALL

Article de discussion.

Les deux chemins que suit chaque création — les connaissances professionnelles et l'inspiration — l'art officiel cherche à les concilier, l'art primitif doit sa valeur à l'inspiration, et ce qu'on peut appeler „le primitif officiel" peu fréquent d'ailleurs, vit de l'inspiration et de ce qu'il puise involontairement dans les connaissances du milieu.

Chagall qui fut venu à Paris en 1911 à l'époque de la révolution cubiste, n'a gardé dans sa création que très peu de ces années d'études. Et ce qui est resté chez lui constitue la partie la plus faible dans son oeuvre.

Sa vraie valeur consiste en une union d'une conception excessivement subjective et d'une interprétation formelle très mûre.

Ses tableaux rajeunissent par l'imprévu de la composition, ils frappent par leur force suggestive, impliquent tout un monde d'associations n'ayant pas d'analogues, monde créé par l'émotion du peintre et la sensibilité du spectateur, étranger aux conceptions acquises par la culture intellectuelle.

Chagall provoque une grande activité psychique. Ses tableaux donnent l'impression d'un malentendu, si on les regarde froidement. Le mystère de leur action ne s'éclaircit pas par leurs points d'appui „historiquement connaissables" comme — la présentation naturaliste avec la couleur locale et le modèle clair-obscur, l'analyse impressioniste du coloris, la construction cubiste du plan du tableau, les effets graphiques et du coloris à l'aide desquels il retient un plan, malgré qu'il y combine toute sorte de fonds, et enfin les éléments du primitif enfantin ou populaire dans le dessin simplifié, et l'union des détails naturalistes avec un ensemble abstrait.

Parmi les oeuvres de Chagall, vues à l'exposition au Musée Municipal à Amsterdam en 1947, l'auteur énumère comme les plus frappantes — „Portrait de ma fille", où le toucher du pinceau fait penser „au travail d'un homme qui pour la première fois de sa vie prend le pinceau dans la main pour répéter ce qui le rend heureux", „Le Musicien", oeuvre grandiose et d'un coloris qui par son atmosphère „rend présent" l'hiver des vagabonds et „La Maternité".

La forte réaction que provoquent lea tableaux de Chagall, leur potentiel émotionel provient sans doute du type singulier de sa création. Le but de sa vie n'était pas de se réaliser comme peintre, mais de créer chaque fois un bon tableau, d'où leur action quasi anonyme.

Les conditions d'aujourd-hui, dans lesquelles l'artiste mûrit précocement et doit ensuite garder la ligne de sa personnalite, ne contribuent pas au développement de la création. Mais la vraie individualité saura en sortir enrichie.

J. HOPLIŃSKI — GUIDE TECHNIQUE POUR LES PEINTRES:

Les solutions de détrempe.

Article consacré à une decription détaillés des techniques donne dans sa seconde partie les exemples de la préparation des solutions de détrempe.

Numer niniejszy został wydany
częściowo z zasiłku Ministerstwa Kultury i Sztuki

B-54264

CZASOPISMO „GŁOS PLASTYKÓW“ ZŁOŻONO I ODBITO W DRUKARNI OMTUR W WARSZAWIE, UL. POLNA 34, POD DYREKCJĄ BOGUSŁAWA LEHMANA, KIEROWNIKA TECHNICZNEGO WŁADYSŁAWA LINDNERA. SKŁADALI: TADEUSZ MATLIŃSKI I KAROL SZOPSKI. ŁAMALI: STEFAN BARTUŚ I STEFAN PIĘTOWSKI. ODBIJALI: CZ. PIETKIEWICZ I SŁAWOMIR LEWIŃSKI. OPRAWIAŁ WŁADYSŁAW WINIARCZYK. FARBY FIRMY „KOBAR“ — PRUSZKÓW. KLISZE WYKONAŁA SPÓŁDZIELNIA PRACY FOTOCHEMIGRAFÓW „ATLAS“, CHMIELNA 61

Fotografie wykonali: Janina Mierzecka, Kolowca Stanisław, Foto Service i Muzeum Wielkopolskie w Poznaniu

★

Adres administracji Głosu Plastyków, Warszawa, ulica Marszałkowska 8 m. 14, tel. 85589. Godziny urzędowania 9—16. Konto czekowe PKO Nr. 54194

WIEDZA